
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00317971 0

HISTOIRE GÉNÉRALE

DE

l'ART FRANÇAIS

de la Révolution à nos jours



LES ARTS, Frontispice gravé sur bois par GALANIS.

HISTOIRE GÉNÉRALE

DE

L'ART FRANÇAIS

de la Révolution à nos jours

[Vol. 1.]

LA PEINTURE

LA GRAVURE — LE DESSIN

par

MM. André FONTAINAS et Louis VAUXCELLES

PARIS
LIBRAIRIE DE FRANCE
F. SANT'ANDREA, L. MARCEROU & Cie
99, BOULEVARD RASPAIL (6e)





INGRES _ La Vierge à l'Hostie.
(Musée du Louvre)

INTRODUCTION

LA PEINTURE



ENTRE la date de 1789 et celle de 1920 — ou plus exactement de 1918 — il semble bien que la face du monde ait un peu changé. Il paraîtra probablement à l'avenir que ce fut à la fois une grande période de destruction et aussi de reconstruction. Les vieilles sociétés s'écroulent pour faire place à de nouvelles combinaisons humaines et si l'homme et ses passions ne changent guère quant au fond, ses aspirations, du moins, prennent-elles des formes nouvelles, et ces formes tendent-elles de jour en jour à devenir unanimes.

Ce spectacle que nous donne l'histoire politique et sociale du monde se reflète nécessairement dans le domaine de l'art, car l'art est-il autre chose que l'expression de la vie et le miroir des sociétés ? Consciemment ou non, il traduit toutes les inquiétudes, tous les troubles, toutes les angoisses, tous les espoirs et aussi tous les préjugés et toutes les passions du temps.

Le passé nous fournit l'image fidèle de ces rapports et de ces commotions. Combien est-ce encore plus exact en ce qui touche le temps présent, puisque l'existence politique et sociale de la nation ne repose plus exclusivement désormais sur la tête d'un être unique et prédestiné ou sur une minorité de privilégiés, mais est la vie même de tout le peuple et chez tous les peuples.

Ces rapports étroits de l'art avec la vie sociale et politique de la nation, avec quelle évidence ils se manifestent dans l'histoire de l'Ecole française. On n'en peut vraiment comprendre l'évolution ni suivre le fil mystérieux de ses transformations successives que si l'on interroge parallèlement tous les autres mouvements de la pensée. C'est ce qui fait l'attrait exceptionnel de cette histoire.



Photo Giraudon

Louis David. Les Sabines arrêtant le combat entre les Romains et les Sabins. *Musée du Louvre.*

Le développement des faits, dans l'ordre de l'art, se poursuit, en effet, logiquement, avec une régularité méthodique, par mouvements qu'on pourrait dire inévitables, tant ils se produisent d'accord avec les réactions prévues de la pensée. C'est l'éternelle lutte entre l'esprit d'observation et la poussée de l'imagination, l'opposition entre les tendances à l'analyse et le retour à la synthèse, le conflit constant entre l'attachement à la tradition et les velléités d'indépendance. Et tout cela ne correspond-il pas dans l'ordre des choses morales et dans les autres manifestations de la pensée, aux événe-

ments critiques, scientifiques, documentaires, ou, d'autre part, mystiques, symboliques ou religieux, qui se heurtent, se confondent ou se succèdent tour à tour.

Pour prendre, avec une école étrangère, une comparaison qui accuse nettement ces caractères particuliers de développement logique de l'Ecole française, considérons l'aspect général de l'Ecole anglaise dans son ensemble. Ce qui la distingue de la nôtre, c'est le particularisme à outrance. Bien qu'elle ne cesse jamais d'être en accord avec les mœurs — car comment le pourrait-elle ? — elle se développe par brusques sursauts, autour de grandes individualités isolées, sans filiation méthodique. Les maîtres les plus illustres depuis Hogarth jusqu'à Turner ou Constable, apparaissent, au sens propre du mot, comme de grands excentriques.



Ingres. Homère déifié. *Musée du Louvre.* Photo Giraudon

Dans l'Ecole française, au contraire, on ne peut vraiment détacher aucun maître du milieu auquel il appartient. Quelle que soit leur originalité, ils se rattachent tous à ceux qui les précèdent, comme ils annoncent ceux qui les suivent. Prenez Delacroix, le plus exceptionnel entre tous, dans le milieu du siècle, il se rattache à Géricault et par celui-ci à Gros, de même qu'il se poursuivra dans Chassériau et, par celui-ci, dans Gustave Moreau, Delaunay, et, au début, Puvis de Chavannes et tant d'autres.

Ce qui permet de juger immédiatement de cette corrélation de l'histoire de l'art contemporain en France avec l'histoire politique et sociale du pays, c'est cette simple observation, que j'ai déjà notée ailleurs, que les grandes révolutions artistiques correspondent exactement comme dates aux grandes révolutions politiques. Car David répond avec les *Horaces* (1785) et *Brutus* (1789), à la grande révolution de 1789. Le triomphe du romantisme coïncide avec celle de 1830 ; de même que la réaction réaliste se déclare avec la révolution de 1848. Et n'est-ce pas à la date de 1870 que surgit l'impressionnisme ? La date de 1918, que nous sommes trop près pour considérer avec le détachement historique, apparaîtra sans doute, à la postérité, par les bouleversements qu'elle a produits dans l'ordre des nations et dans la conscience universelle, comme une de celles qui fixent une période climatérique dans la pensée et dans l'art.

Il est donc nécessaire, pour étudier l'histoire de l'art contemporain en France de ne jamais négliger ce point de vue. L'examen des événements dans l'ordre des mœurs, des sciences, de la littérature ou du théâtre, est d'ailleurs propre à éclairer le jugement sur l'inspiration qui a dirigé nos artistes et sur les moyens également qu'ils ont employés pour fixer les conceptions de leur cerveau.

Ces grandes dates permettent en même temps un ordre et une classification pour suivre les étapes du mouvement de l'école. On peut ainsi embrasser d'un regard toute une période de son activité. Il convient néanmoins, tout en les employant, de se défier de l'esprit de système et de ne pas prendre ces classifications dans leur sens absolu. Chaque période n'est pas séparée de celle qui précède et de celle qui suit par des cloisons étanches. L'histoire ne procède pas par tranches nettes, par coupures brutales. Tout se confond et tout se mêle et, comme a dit Renan, tout n'est que transition. Chaque période vit donc avec les subsistances du passé et les germes de l'avenir, favorisant ainsi tous les compromis. Ce qui, pourtant, la caractérise c'est la prédominance d'une formule, c'est-à-dire d'un idéal. Quand on dit, par exemple, que 1830 est la date du triomphe du Romantisme, c'est parce que, à ce jour, il est sorti victorieux des luttes ardentes qu'il a menées. Mais c'est aussi

la date de son aboutissement. Il continuera à vivre et à étendre son influence dans les périodes suivantes, de même que l'inspiration classique persistera à vivre et, parfois, à se relever jusqu'au milieu du siècle, mais la formule nouvelle qui va réagir contre lui, représentant l'esprit d'observation qui va se soulever contre les errements de l'imagination, c'est-à-dire le Réalisme, est déjà virtuellement né.

Après un recul de vingt années, il semble bien que nous soyons en état de considérer avec l'impartialité voulue, impartialité qui n'exclue pas l'enthousiasme, l'ensemble de l'évolution artistique depuis les derniers jours du XVIIIe siècle jusqu'aux premières heures du XXe. Les grandes récapitulations des expositions décennales nous ont préparé ce travail et permis de faire pour l'art ce que j'ai appelé jadis " le bilan du siècle ".



Photo Giraudon

Eugène Delacroix. Les Femmes d'Alger dans leur appartement. *Musée du Louvre.*

Nous devons, sans doute, nous montrer plus circonspects dès que nous abordons les périodes plus proches. Bien que, aujourd'hui, les conflits entre idéals n'aient plus l'acuité de ceux d'autrefois, que toute liberté soit admise, que toute licence soit tolérée, que les excès et les abus aient blasé le public et que, dans le chaos formidable de la production, les jugements sains puissent garder leur sérénité, il est prudent de ne pas conclure en hâte, d'éviter les apothéoses faciles et les dénigrements hasardeux. L'examen attentif des lois qui ont régi le passé peut, toutefois, nous permettre d'entrer dans le présent en y apportant le haut désintéressement de l'histoire et d'essayer de dégager les leçons de l'actualité. Nous devons y faire effort, mais, après tout, si nous n'y réussissons pas entièrement, nous en serons quittes pour avoir fourni nous-mêmes à l'avenir un document instructif sur les tendances, non pas seulement de ceux qui travaillent, mais de ceux qui regardent travailler les autres.

Quelle que soit notre disposition d'esprit, c'est vraiment un merveilleux et passionnant spectacle que la contemplation de cette vie ardente et intense de l'art durant cette époque extraordinaire dans laquelle s'est formé tout notre monde moderne; car, vraiment, il faut remonter jusqu'aux grands jours de ce qu'on a appelé la Renaissance en Italie pour trouver une activité aussi intense dans l'école, un tel pullulement d'artistes, des idéals aussi opposés, des moyens d'expression aussi divers. Plus nous voyons clair dans notre histoire, plus nous en percevons, avec le développement rigoureusement logique, l'infinie variété, la richesse et la complexité.

* * *

Si nous entrons, par exemple, dans la première période, celle qui s'étend entre 1789 et 1830, elle nous apparaît, aujourd'hui, avec un intérêt nouveau et un caractère comme inédit. Nous avions, longtemps, été portés à la concevoir avec les préjugés romantiques, que nous avions hérités des générations précédentes au milieu desquelles nous avons été formés. Nous lui trouvions une unité rigide sous la domination d'un maître aux enseignements despotiques, unité à peine rompue, vers la fin, par la révolte d'émancipation des premiers romantiques. Nous faisions de David une sorte de magister, dirigeant sous sa férule l'art de la révolution et de l'empire, comme Lebrun, dont nous avons si longtemps exagéré et dénaturé le rôle, dirigeait l'art pour le service du Roi-Soleil. Or David, comme artiste, est une physionomie bien moins absolue qu'on a pu croire, bien moins impassible et inaccessible aux courants qui commençaient à émouvoir ses contemporains qu'on ne

l'avait supposé. Il est, maintes fois, troublé par ses propres élèves. Quant à son enseignement, il ne faut pas le rendre responsable, pas plus que son illustre disciple et continuateur, Ingres, des erreurs qu'il a engendrées. Il prépara, contre sa volonté assurément, un académisme nouveau qui venait remplacer celui qu'il avait si heureusement détruit, rompant violemment avec toutes les routines d'un enseignement facile, formé de conventions banales, voire de recettes scolaires. Mais n'est-ce pas le sort des principes les meilleurs d'être dénaturés dès qu'ils sont appliqués par l'ignorance et la médiocrité ? Il ne faut pas oublier que, si David est le maître d'Ingres, il est aussi celui de Gros, et encore celui de Granet, c'est-à-dire que c'est dans son sein qu'ont pris naissance les principales formes de l'art qui vont progresser avec une telle ampleur dans les temps futurs.



Corot. Vue du Colisée. Photo Giraudon

N'est-ce pas dans son atelier même et tout au début du siècle que se groupe ce petit cénacle des *Primitifs* ou des *Penseurs*, nos préraphaélistes à nous, précurseurs également des romantiques chevelus de 1830, dont Delécluze et Charles Nodier nous content par bonheur l'existence éphémère autour de cette mystérieuse et sympathique figure de Maurice Quay ? Et comme il est curieux de penser que Ingres, au départ pour Rome, a été certainement impressionné par ces doctrines. Et tout autour de David, qui voyons-nous ? Regnault, son rival, préoccupé du clair-obscur à la Rembrandt, Guérin qui va couver l'ardente génération à qui appartient l'avenir, lui-même peut-être assez méconnu, Guérin dont le style tragique, par ses outrances mêmes dépasse les formules académiques. Puis Prud'hon, surtout, Prud'hon, l'incomparable charmeur, le frère d'André Chénier, tellement à part, semble-t-il, que c'est plus loin, dans le temps comme dans l'espace, à Parme, au XVIe siècle, qu'il faudrait chercher son père artistique. Et, à son côté, Girodet n'est-il pas le premier romantique ?

Je me trompe, le premier, c'est sans doute Ingres lui-même, Ingres plongé dans le passé de notre histoire, Ingres curieux de notre vieil art français et s'inspirant de nos anciennes miniatures, Ingres charmé, le premier toujours, par l'exotisme de l'Orient, de l'Orient ouvert aux jeunes imaginations par les événements politiques, et dont la griserie va étourdir toute une génération romantique. Car le Romantisme est déjà né, du moins dans les idées, si ce n'est encore dans les mots et dans l'expression, il l'est dans l'ouverture des esprits, dans la curiosité éveillée avec tant d'intérêt et de sympathie sur tout le passé des hommes et de tous les hommes et, déjà même, sur les divers aspects des choses. Ingres devance dans ce sens Delacroix, comme Chateaubriand devance Victor Hugo.

Et il y a encore Gros. Et c'est bien un singulier symptôme que celui qui se manifeste, tout au début du siècle, en 1804, à l'occasion de la démonstration organisée par la jeunesse des écoles devant son tableau des *Pestiférés de Jaffa*, sur le cadre duquel elle venait déposer une palme, en témoignage perspicace de ses aspirations et de ses espoirs. N'est-ce pas là l'éveil bien significatif de cet esprit nouveau qui va se lever, comme la grande Renaissance des temps modernes, sous le nom de Romantisme ? Et ce qui est aussi caractéristique c'est que la même manifestation se renouvelle environ dix ans après, en 1815, devant un nouveau chef-d'œuvre du maître : cette toile de Charles Quint à Saint-Denis, qui semblait porter en elle tout le programme attendu de la peinture d'histoire.

Insisterai-je, pour cette période, sur la formation de notre glorieuse école de paysagistes, qui va se produire avec un tel éclat dans la période suivante, puisque les péripéties de ses luttes et de ses conquêtes font l'objet même de maint chapitre du présent livre ? Mais, pourtant, je voudrais rappeler pour nous mieux pénétrer de la variété et de la complexité de cette

première période sous son auguste unité apparente, que ce renouvellement de notre compréhension des grandeurs et des beautés de la terre et des cieux ne s'est pas produit instantanément, comme par l'effet miraculeux d'un coup de baguette, au contact des maîtres anglais, venus chez nous au Salon de 1824. Certes, ce fut là un rude stimulant, de l'aveu même de nos premiers maîtres, mais ce fut surtout le résultat d'un lent travail en face des maîtres du passé, les vieux maîtres de Hollande ou de Flandre, si clairvoyants et si sensibles, et en face aussi des réalités que déjà les littérateurs, moins embarrassés par leurs moyens d'expression, contemplaient avec enthousiasme. Durant cette période de trente à quarante années, les cerveaux s'ouvrent, les yeux se dessillent. C'est la grande période de préparation d'où vont découler toutes les formes d'art qui vont exprimer enfin les aspects, les mœurs et les tendances de notre société moderne.



Millet. Les Glaneuses. *Musée du Louvre.* Photo Giraudon

Quant à la période suivante, celle qui se poursuit entre les deux révolutions de 1830 et de 1848, elle est, pour ceux qui veulent tenter de l'approfondir, palpitante d'intérêt. Je ne veux pas parler seulement des luttes professionnelles qui se poursuivent dans le monde des arts, ni de ces conflits dégénérés entre classiques et romantiques, sous le vain prétexte des incompatibilités entre le dessin et la couleur. Mais c'est une époque de fermentation hardie où s'agitent les plus grandes questions morales et sociales, où toutes les semences de la grande révolution travaillent dans un sol surchauffé, prêtes à lever plus tard, après les jours ternes, coupés d'orages, du second empire. Les Saint-Simon, les Fourier, les Auguste Comte, les Lamennais, voire les Proudhon, ont forgé, avec leurs rêves, leurs utopies, leurs systèmes, voire leurs paradoxes, les bases des progrès sur lesquels nous vivons et dont bénéficieront ceux qui viendront après nous. Il faut bien que, de temps en temps, quelques nobles exaltés reprennent le thème du Sermon sur la montagne et prêchent l'humanité routinière et obstinée.

1848 est donc une date mémorable dans notre histoire politique et sociale. C'est également et inévitablement une date exceptionnelle dans l'histoire de l'art contemporain. Le romantisme avait été une réaction contre l'abus des sujets antiques ; mais il avait péché à son tour par de semblables erreurs. Son culte allait au Moyen Age, c'est-à-dire encore au passé, bien que ce pût être un passé national. On avait remplacé les héros et les dieux des Grecs et des Romains par les rois, les princes, les chevaliers ou les saints de l'histoire chrétienne. On vivait encore, en somme, sur des données purement imaginaires. Dès 1833, le critique Laviron, en termes subversifs, attaquait le romantisme qui nous faisait tomber « d'une coterie dans une autre » l'art s'éloignant toujours de son but qui est « celui du vrai et de l'actualité ». Thoré, le critique Thoré, dont le verbe fut souvent si prophétique, reprenait à son tour, cette déclaration, en opposant la formule qui lui semblait devoir caractériser l'art vraiment moderne : « Jadis, écrivait-il, on faisait de l'art pour les dieux et pour les princes, peut-être que le temps est venu de faire l'art pour l'homme. » Cette époque d'idéalisme politique et social, de mysticisme démocratique porta donc ses fruits dans l'art.

Le culte voué au Travail, grande loi reconnue qui dirige les mondes, met en vedette les figures du travailleur, du Travailleur de la Terre et du Travailleur de l'Usine, du Paysan et de l'Ouvrier. Et l'on trouvera enfin l'expression plastique de ces deux types, demeurés classiques dans notre art moderne, expression qu'on avait longuement peiné à trouver à travers toutes sortes

de divagations dans le domaine exotique. Faute, en effet, de comprendre encore la grandeur et le style de ces deux physionomies populaires sur notre sol, on tournait le problème en les traduisant dans le pittoresque du décor et des costumes de l'Italie, sous le prestige du ciel de l'Orient, en Espagne ou à travers nos vieilles provinces d'Alsace et surtout de Bretagne qui avaient et qui ont parfois encore conservé le piquant de leurs vieux aspects ethniques.

Cet élan d'idéalisme politique et social, de mysticisme démocratique devait aboutir en art, par de lents avatars, à ces deux grandes figures qui surgissent exactement à l'heure de la révolution de 1848, Millet et Courbet. La haute conscience du premier, la puissance de réalisation de l'autre vont gouverner tout un courant de l'inspiration dans le restant du siècle, en créant, en particulier, une association plus étroite de l'Homme avec la Terre.



Gustave Courbet. Les Demoiselles des bords de la Seine. *Musée du Petit Palais.* (Photo Giraudon)

*
* *

La troisième période (1848-1870) s'ouvre donc sous ces auspices. Mais hélas! le beau songe de 1848 s'évanouit presque aussitôt. L'ère de fraternité ne fut qu'un mirage. Les pires aberrations du passé semblaient revenir triomphantes. Néanmoins, si éphémère que fut ce rêve, la conscience nationale continue à progresser et à s'éclairer sourdement. Quant à l'art, il poursuit son évolution logique et progresse de son côté, lui aussi, bien que les encouragements officiels s'adressent aux représentants abâtardis de ce qu'on était convenu d'appeler la tradition. Les luttes artistiques se prolongent. Mais ce ne sont plus, comme dans la première période, des duels d'idées, ou, comme dans la seconde, des discussions orageuses sur des questions de technique, mais uniquement des conflits d'intérêts. Ceux qui détiennent les hautes positions, les commandes et les prébendes s'unissent pour barrer la route aux nouveaux venus, concurrents dangereux, car ils sont la voix du présent, l'expression vraie de leur génération. Le champ de bataille est toujours celui des Salons, où les exclusions votées par les Jurys deviennent si odieusement scandaleuses que le gouvernement impérial lui-même est obligé d'intervenir. C'est ainsi qu'il organisera, en 1863, la fameuse exposition des Refusés, à laquelle participèrent tant de noms devenus illustres.

Il est, dans cette période, un fait très intéressant à noter, c'est celui de l'institution des grandes expositions décennales. La première « Exposition Universelle », ouverte en 1855, dans les premières années de cette période, alors que le régime était dans tout l'éclat superficiel de sa nouveauté, présentait pour l'art un intérêt exceptionnel en ce qu'elle condensait dans son sein la somme des productions de l'Ecole et qu'elle permettait de se rendre compte de son magnifique essor jusqu'à ce jour. Les deux grands rivaux, Ingres et Delacroix, s'y opposaient, aux deux pôles de l'art, avec la splendeur de leurs chefs-d'œuvre et les grands évocateurs des beautés de la nature, désormais illustres après bien des vicissitudes dans leur carrière, s'y étalaient dans toute leur gloire. Ces ensembles récapitulatifs, qui se renouvelèrent jusqu'à la fin du siècle de dix ans en dix ans, ne furent pas, d'ailleurs, sans influer sur la marche de l'Ecole, qui pouvait ainsi fixer ses progrès par étapes.

A ce moment-là, du milieu de la confusion des idéals, des genres et des méthodes, comme il est inévitable avec la permanence de toutes les formules élaborées depuis le début du siècle, qui se heurtent ou qui se mêlent, se détachent deux groupes principaux qui

vont jouer un rôle important dans le restant de l'évolution de l'Ecole. C'est d'abord un groupe d'idéalistes, de visionnaires, de songeurs, épris de grandes idées générales, continuateurs de la tradition anthropomorphique qui, de David était transmise à Ingres, et de ce maître à son élève, Théodore Chassériau. Ce noble et séduisant génie, avait réussi, sans idée préconçue, par instinct et par ardeur naturelle, en passant de l'atelier d'Ingres au camp des admirateurs de Delacroix, à trouver la solution du problème qui avait hanté ses confrères contemporains, c'est-à-dire à réaliser ce qu'on appelait « le mariage du dessin et de la couleur ».

Cette figure, un peu oubliée, a repris de nos jours son importance historique, car elle peut être considérée comme l'aboutissement des deux idéals fusionnés d'Ingres et de Delacroix et comme le point de départ de ces deux extraordinaires voyants, qui vont surtout se manifester de façon diverse dans la période suivante à la tête des idéalistes : Puvis de Chavannes et Gustave Moreau.

Ceux-ci, sans dédaigner les réalités, retournaient vers les maîtres du passé qu'ils prenaient comme guides et ils choisissaient de préférence ceux qu'on appelait les primitifs italiens. Le second groupe avait une origine tout autre ; il s'était formé, dans un sentiment d'indépendance et de protestation contre les pratiques abâtardies de l'École, derrière la figure éminemment subversive de Courbet, qui se vantait d'incarner le Réalisme. Et, en effet, c'était le groupe des Réalistes, encouragé par des écrivains tels que Baudelaire, Duranty ou Champfleury, préoccupés, comme eux, de voir traduite toute la vie de leur temps, la vie, même bourgeoise, de leur temps. Les Fantin, les Manet, les Legros, les Carolus Duran, l'américain Whistler, mêlé aux nôtres, se tournaient, eux aussi, pour chercher des guides, vers les grands maîtres du passé, mais du côté des Espagnols, des Hollandais ou des Flamands, c'est-à-dire de tous ceux qui, de leur temps, s'étaient plu à exalter leur propre vie.

. . .

Et nous voilà parvenus à la 4e période 1870-1900. Ici, nous entrons de plus près dans la vie, car cette vie est un peu la nôtre puisque nombre de nos générations actuelles l'ont vécue. Nous sommes, néanmoins, assez éloignés d'elle à ce jour pour la considérer avec le jugement serein de l'Histoire. Ç'a été, également, une période d'activité féconde. La plupart des maîtres originaux formés dans la période précédente s'y développent avec toute la force de leur maturité. Les événements politiques et sociaux exercent nécessairement leur influence sur les esprits. 1870 est une date solennelle, c'est la date de grandes épreuves comme aussi de grandes leçons ; c'est la reprise, cette fois sans retour en arrière, du mouvement démocratique avorté en 1848.



Manet. Le Déjeuner sur l'herbe. *Col. Moreau-Nélaton.* (Photo Giraudon.

Parmi les faits principaux à noter dans l'évolution de l'art sous l'influence des événements au cours de la première partie de cette période, il en est deux qui apparaissent au premier plan : premièrement, le nouvel essor de la peinture monumentale ; deuxièmement, l'activité exceptionnelle et le rayonnement, qui illumine les autres genres, de la peinture de paysage.

La grande peinture décorative a été un souci constant de l'Ecole française. Les gouvernements, quels qu'ils fussent, qui se sont succédé, ont compris leur rôle en lui prodiguant les encouragements. Il n'y a qu'à rappeler en particulier, les innombrables travaux confiés à Delacroix, à Ingres, à Chassériau, à Hippolyte Flandrin, à travers les palais ou les églises. On doit au gouvernement impérial une commande, qui ne put être réalisée et connue du public qu'en 1874 et qui, aux premières

heures de redressement de la patrie, fut accueillie avec joie et avec orgueil, comme un témoignage de son relèvement moral. C'est le vaste ensemble décoratif conçu par Baudry pour le foyer de l'Opéra. La réparation des désastres et la reconstruction des édifices détruits engendra la nécessité de couvrir les murs nouveaux de peintures décoratives. Le Directeur des Beaux Arts, à cette date, Philippe de Chennevières, organisa un vaste concours auquel il convia les maîtres les plus réputés et dont le Panthéon fut l'objet. C'est de ce moment que va apparaître, dans son noble et pur génie, la grande figure de Puvis de Chavannes, dont les chefs-d'œuvre monumentaux se succèdent jusqu'aux dernières années du siècle, et qui, après avoir subi toutes les disgrâces des préjugés, semble grandir encore de jour en jour comme une de celles qui doivent dominer les temps modernes. Les incomparables décorations d'Amiens, de Marseille, de Poitiers, de Lyon, de Paris, de Rouen, de Boston, donnèrent une impulsion dans ce sens à toute l'Ecole.



Renoir. Le Déjeuner. (Photo Durand-Ruel)

Le rôle exceptionnel qui a été dévolu, à cette fin du siècle, à la peinture de paysage a des causes multiples et diverses. Il y a d'abord le prestige particulier, que prend, après leur mort, presque au même moment, l'œuvre grandiose de ces trois incomparables initiateurs, Corot, Courbet et Millet. Leur véritable influence sur l'École date de cette heure et elle se combine dans l'inspiration ou dans la technique des derniers réalistes qui vont devenir ceux qu'on appellera bientôt les *Impressionnistes*. Il y a, ensuite, le grand mouvement scientifique et documentaire et, de même l'orientation démocratique nouvelle du développement politique et social qui ont d'abord exercé leur double action sur la littérature et le théâtre, avec les Zola, les Goncourt, les Maupassant et, par là, marqué son empreinte sérieuse sur l'art ; puis le contact avec les grands paysagistes anglais, et, encore, l'entrée en scène du Japon. Tous ces courants distincts s'unissent donc pour créer une formule nouvelle ayant un caractère de méthode, d'observation et d'objectivité, d'analyse des phénomènes lumineux et atmosphériques et, aussi, des milieux sociaux jusqu'alors dédaignés par l'art.

Cette dérivation scientifique et suraiguë du Réalisme eut sa répercussion sur la peinture de la figure humaine qu'on s'accoutuma à étudier hors du jour artificiel de l'atelier.

L'Impressionnisme va exercer une action profonde sur la direction de l'Ecole. Une guerre acharnée fut faite aux maîtres qui représentaient cette nouvelle formule par les préjugés et les traditions routinières de l'enseignement scolaire. C'est la reprise de ce qui sera la lutte éternelle des esprits indolents et des yeux paresseux contre toutes les nouveautés. Cette action, néanmoins, s'étend, soit directement, soit surtout indirectement avec



Géricault. — Course de Chevaux à Epsom. (Musée du Louvre)

"L'Art Français de la Révolution à nos jours"

une force de propagation extraordinaire, grâce à un compromis entre la tradition et ces audaces qui séduisaient les uns ou secouaient la torpeur des autres et qu'on appela « l'Ecole du plein air ». Avant d'être reconnues ouvertement, les conquêtes des Manet, des Claude Monet, des Renoir, des Pissarro furent accueillies et presque universellement par l'entremise de Bastien-Lepage.

Vers la fin du siècle, tandis que les maîtres impressionnistes semblent définitivement consacrés (entrée de la collection Caillebotte au Musée du Luxembourg, 1895) se lève un mouvement de réaction contre les tendances analytiques et documentaires de l'Ecole, dégénérées en peintures de sujets pusillanimes pris dans les milieux populaires, à la couleur chlorotique, à la technique anémiée. C'était un courant synthétique, plus humain, plus ému, avec la noble et forte figure de Carrière, suivi bientôt du petit groupe qu'on baptisa ironiquement du nom de la « bande noire » où dominait la physionomie, jeune encore, appelée, elle aussi, à grandir dans la période suivante, de Charles Cottet.



Claude Monet. La Gare Saint-Lazare. *Musée du Luxembourg.* (Photo Giraudon)

Et, en même temps, naissent deux petits groupes parallèles, très instructifs de l'état d'esprit contemporain, qui se coudoieront et se pénétreront quelquefois, ces néo-impressionnistes suscités par l'art singulier et complexe, à la fois classique et hardiment novateur, de Degas, qui semble prendre une place exceptionnelle dans ces nouvelles générations, et le groupe symboliste, formé, avec une sorte de retour mystique et de religiosité dans l'esprit public, au contact de la littérature, imprégnée par les poètes anglais, au contact également avec les peintres anglais eux-mêmes, ces préraphaélites qu'on découvrait une dernière fois, et aussi d'autre part, sous l'enseignement d'un maître dont toute l'œuvre n'est que mythes et que symboles, Gustave Moreau.

. ˙ .

La grande Exposition Universelle de 1900 couronne la carrière du siècle. Elle glorifie indistinctement et impartialement tous les maîtres qui l'ont illustré. Il semble que, à cette date, l'art possède tous ses moyens d'expression pour répondre à toutes les sources d'inspiration qui peuvent sillonner son cours. A-t-il trouvé une formule immuable et définitive? Doit-il rester, désormais, stationnaire et va-t-il suffire, ainsi constitué, aux nouvelles générations? Mais le passé n'a jamais suffi au présent, chaque être veut refaire pour son propre compte l'expérience de ceux qui l'ont précédé. Chaque génération est impatiente de traduire à sa manière les émotions et les impressions qu'elle ressent à sa manière. De nouvelles et inévitables combinaisons se produisent, des réactions surgissent, des formules s'essaient, se suivent, se détruisent, et les mouvements se succèdent désormais avec la rapidité des modes. Le même état de désorganisation en vue d'une réorganisation ne s'affirme-t-il pas également dans l'ordre des choses de la littérature et, bien mieux, dans l'ordre des mœurs? De l'impressionnisme vieilli se dressent encore Degas et Renoir, qui gardent jusqu'au dernier jour l'hommage enthousiaste des générations, bien que leur influence personnelle soit fort diminuée. Le dernier du groupe, qui jouit désormais de la faveur de la jeunesse, est Cézanne, grandi subitement, placé officiellement, dans une circonstance mémorable, sur le même plan que Puvis de Chavannes ou que Rodin, considéré même, qui l'eût jamais pensé? comme éducateur à côté d'Ingres, et dont l'influence, incontestablement, a été générale, tant dans les écoles étrangères que dans l'Ecole française.

Dès ce moment, du reste, nous ne pouvons plus

qu'observer et que constater, nous n'avons plus le droit de juger.

Soit par lassitude des vieilles formules analytiques soit par dégoût des subtilités de la palette, on recherche la simplicité, la naïveté, l'ingénuité. On procède d'abord par esprit synthétique et l'on voit apparaître, avec Gauguin, la formule de la « synthèse décorative », recherches d'arabesques, de combinaisons harmoniques, dans un esprit archaïsant, auquel ne suffit plus l'ingénuité des primitifs, mais qu'on va chercher près des naturels, au sens propre du mot, de l'Océanie, en attendant que l'on se reporte vers les bégaiements rudimentaires de l'art nègre.

On arrive en même temps, à ce moment : à des abréviations, à des déformations, ou des dénaturations dans le sens expressif qui ne semblent vouloir donner que la quintessence du dessin et de la couleur.



Van Gogh. Sa chambre à Arles. (Cliché Paul Rosenberg)

Bien que l'art de Cézanne fût un art tout d'observation, de recherche patiente et obstinée de la vérité sur la réalité même, d'application au modelé des formes par la qualité du ton, que, de même que Ingres posait comme principe qu'il fallait « modeler rond », Cézanne déclarât, dans l'argot de sa doctrine ésotérique qu'il fallait voir « partout le cylindre », c'est-à-dire également, la ronde-bosse, le modelé « rond », il n'en est pas moins vrai qu'il fut considéré comme le père d'une postérité assez inattendue, connue sous le nom de « cubisme ». Car, à l'esprit d'observation succède, en révolte affichée, soit sous la forme synthétique, soit sous des influences archaïsantes, expressives ou décoratives, un nouvel esprit doctrinaire de systèmes, se donnant comme rationnalistes, où d'après les théoriciens assez nombreux de la secte nouvelle, les éléments de réalité ne sont plus appelés à intervenir, de loin en loin, au milieu de combinaisons purement cérébrales, que comme une vague satisfaction donnée à la sensualité indestructible du spectateur.

On ne parle plus désormais que de « construction ». On était synthétiste, on devient « constructif ». Il est aussi beaucoup question de tradition, puisqu'on se rattache à Ingres, voire à Poussin, et on se réclame, tout comme les « unifiés », de la « discipline » du parti. Les pessimistes croient voir dans cette évolution des influences anarchistes ou bolchevistes ; les autres, devenus indulgents par la connaissance de l'Histoire, se rendent compte qu'on assiste sans doute à un lent travail de gestation, travail qui comporte toujours une œuvre de dissolution pour une œuvre de reconstitution. L'aventure, du reste, n'est pas nouvelle, Rossetti, le poète et le peintre, ne racontait-il pas que, lorsqu'il débuta, il y avait dans son pays un petit groupe artistique, probablement aussi envahissant que ceux d'aujourd'hui, qui prétendait résoudre toute forme par le triangle. Triangulistes, cubistes, ou cylindristes, comme eut dit Cézanne, qu'importe ! « Tout est géométrie », a dit Rodin, qui fut un grand pétrisseur de formes. Il faut attendre avec patience et espérer toujours. Aux dernières heures, tels de ces « fauves » comme on les a nommés, se sont singulièrement apprivoisés. Ils ont jeté leur gourme et semblent annoncer, avec la maturité qui commence, la réflexion qui vient et l'expérience un peu trop prolongée de quelques utiles écarts, un art qui ne serait pas sans force expressive ni sans virilité. La grande date de 1918, qui doit ouvrir une ère nouvelle pour les peuples, unis malgré les oppositions et les conflits d'intérêts, par un même idéal de solidarité, de justice, de paix universelle, cette glorieuse date de 1918, comme les autres grandes dates qui marquent les étapes de notre vie nationale, ne peut pas ne pas être également le point de départ d'une ère nouvelle pour les arts.

LA SCULPTURE

Au cours de ces cent trente années c'est la peinture qui semble avoir ressenti le plus vivement toutes les commotions de la vie morale, sociale et politique de la nation. C'est, évidemment, l'art le plus sensible, le plus susceptible, car il est appelé à donner l'illusion même dans la vie. Les autres arts, toutefois, ne sont point restés à l'abri des bouleversements qui se produisaient dans les mœurs et dans la pensée. La sculpture, par exemple, qui, par sa nature même, semble exempte de ces tourments, n'échappe pas à l'action de ces courants; loin d'être immuable et indifférente, elle traverse, de son côté, des crises aiguës qui transforment à la fin ses moyens d'expression et son idéal.

Sans doute la sculpture est-elle l'art réalisateur par excellence. Elle ne nous offre pas, comme la peinture, que des apparences. Elle crée des formes concrètes, elle détermine vraiment des corps dans l'espace. A ce titre, on pourrait dire qu'elle est plus près que la peinture de la réalité puisqu'elle la reproduit intégralement. Mais elle ne dispose ni de la couleur qui revêt les formes et constitue un élément principal de leur caractère, ni du décor qui les entoure, ni des phénomènes naturels qui les modifient. Limité à la représentation des êtres animés et dans les conditions étroites que lui font les lois de la matière, l'art de la statuaire paraît donc moins sujet aux effets des révolutions. De plus, par ces raisons même, il est fortement soutenu par une vigoureuse tradition qui l'entretient séculairement, pour notre école, dans un grand aspect d'unité. Il ne prendra point part, conséquemment, aux luttes épiques qui agitent périodiquement la Peinture.

Mais son impuissance même est la première cause des inquiétudes et des troubles qui vont la pénétrer à son tour. Elle souffre, de son côté, d'être réduite à un rôle, purement esthétique, de haut dilettantisme, éternellement consacrée à exalter un monde artificiel de divinités de la Fable ou condamnée aux combinaisons de banales allégories; elle ne peut non plus se soustraire au contact des autres formes expressives de la pensée : littérature, théâtre — sans parler de l'autre sœur, la peinture, — animées et surexcitées si ardemment. Aux siècles précédents déjà, elle tentait de rendre avec des maîtres tels que Puget, Houdon ou Falconet, le tumulte des passions et les mouvements de la vie, hors du calme olympien imposé au marbre.



Photo Giraudon
David d'Angers. La Liberté. Statuette en bronze.
Musée des Arts Décoratifs.

La fin du XVIII[e] siècle et les premières années du XIX[e] voient se perpétuer quelques représentants de cet art antérieur qui vont essayer de s'assujettir aux règles nouvelles préconisées par l'enseignement de David, enseignement fondé sur l'étude de la statuaire antique. La peinture en ayant été, comme on l'a vu, intimement pénétrée, la statuaire, inévitablement, devait y prendre son orientation nouvelle.

Aussi, à la suite des Julien, des Pajou, des Clodion, et des Houdon, derniers figurants du passé qui se prolonge jusqu'à la fin du premier quart du nouveau siècle, la tradition se retrempe-t-elle aux sources de l'inspiration antique. Mais, remarque assez piquante, à ce moment les premiers rôles sont tenus par des étrangers : l'anglais Flaxman, le danois Thorwaldden, les italiens Canova et Bosio, le suisse Pradier, confondus plus ou moins dans notre école.

C'est un milieu éminemment classique, ou certains ferments, cependant, semblent lever, où des figures comme celles de Foyatier ou de Duret, à des points de

vue différents, semblent témoigner de tendances plus animées ; mais le romantisme, si intense dans le royaume des peintres, n'y fait son apparition que par le petit groupe dit des « gothiques », conduit par une héroïne assez singulière, cette Mademoiselle Félicie de Fauveau, vendéenne et rebelle, préraphaélite elle aussi avant la lettre, travaillant suivant la méthode des anciens florentins, modelant, ciselant des vases, des flambeaux, des lampes, inaugurant un retour à la sculpture de genre et bientôt suivie de tout une petite phalange de cavaliers servants. De ce mouvement romantique, de caractère purement anecdotique, ne se détachent guère, à un certain niveau, que les personnalités de Klagman, l'auteur de la fontaine Louvois, de Maindron, célèbre par sa *Velléda* et surtout d'Auguste Préault, qui en fut le type le plus caractéristique, et dont on admire toujours la *Clémence Isaure*, du Jardin du Luxembourg.

De ces divers milieux qui annoncent déjà quelque animation dans la statuaire se dégagent les premières de ces individualités exceptionnelles qui forment les grands jalons autour desquels vont évoluer les générations successives et démontrent, sur ce nouveau terrain, le développement logique et continu de l'Ecole française : ce sont Rude et David d'Angers, dont les carrières se suivent parallèlement jusqu'à la fin de leur vie, bien qu'elles dussent être fort dissemblables.



(Photo Giraudon)
Rude. Le Chant du Départ. Paris. *Arc de Triomphe.*

Chose curieuse, c'est David, de leur vivant, qui tient la tête ; c'est lui, le statuaire romantique, exalté par les poètes, célébré entre autres par Victor Hugo, qui parut pour son époque, en raison de son culte pour les grands hommes, des images éloquentes par lesquelles il les a immortalisés, par son talent passionné, l'incarnation du génie de la sculpture et bénéficia de bonne heure des honneurs académiques ; tandis que ce ne fut guère qu'après sa mort, que Rude, qui a été le grand éducateur de notre Ecole, celui qui la domine par son sobre, vigoureux et profond génie, fut remis à la place qui lui revenait de droit dans l'admiration unanime.

Ces deux grandes figures fécondent l'enseignement de la statuaire et l'aident à s'émanciper des doctrines scolaires. Elles sont suivies de deux autres qui continuent, après eux, ce mouvement de libération et d'effervescence vitale : Barye, élève de Gros, élevé entre Géricault et Delacroix, Barye qui, le premier, ouvre des yeux attentifs et compréhensifs sur la nature extérieure à l'homme et crée la sculpture d'animaux, genre qui a pris, depuis ce maître, une si grande extension. C'est, ensuite, Carpeaux, qui apparaît, en plein milieu du siècle, comme l'expression suprême des ardeurs nouvelles de la statuaire contemporaine, de ses inquiétudes et de ses besoins tumultueux de mouvement, et de débordement de la vie intérieure.

A ce moment, d'ailleurs, se produit, dans la génération, héritière des grandes traditions classiques d'exaltation de la beauté humaine par le nu sur des sujets empruntés incessamment au paganisme, un renouveau qui revivifie la statuaire par un retour plus direct à la réalité, une recherche du caractère, une étude, mieux comprise, soit de l'antiquité romaine avec sa puissance d'interprétation iconique, soit des grands naturalistes italiens du quinzième siècle. Eugène Guillaume inaugure cette période, renouvelant pour nous la conception de la vie antique, comme devait le faire plus tard, dans ses écrits, Fustel de Coulanges. Il est le doyen de la génération de nobles penseurs et de savants dilettantes : les Chapu, les Paul Dubois, les Mercié, les Delaplanche, les Frémiet, et d'où émerge encore, du milieu académique lui-même, avec ses dons exceptionnels, sa fougueuse indépendance, son émotion impatiente devant la vie, Alexandre Falguière.

Car Guillaume et Falguière vont nous conduire au maître dont ils s'étaient tenus prudemment à l'écart jadis et à qui plus tard ils prodiguèrent leur amitié et leur juste admiration, à celui qui a été, pour notre temps, la plus haute et la plus extraordinaire incarnation de la statuaire, à Rodin. Rodin continue la tradition plastique et expressive des Carpeaux, des Rude, des Houdon et des Puget, mais il faudrait, pour lui donner sa place dans l'histoire générale des arts, le rattacher au delà de notre temps, à ses deux maîtres de prédilection, entre l'idéal desquels il a constamment oscillé, Phidias et Michel-Ange.

Rodin, en effet, a bouleversé toutes les pratiques de la statuaire. Il l'a tirée de son Olympe étroit et figé pour la jeter en plein dans la vie, où il lui a montré une source inépuisable d'inspirations, la sortant de son vocabulaire suranné de gesticulations, de sa mimique conventionnelle de corps de ballets et lui redonnant le sens des lois de la matière et des conditions qu'elle impose. Aussi l'influence de Rodin, soit au point de vue plastique, soit au point de vue expressif — points de vue, du reste, qu'il ne séparait pas — a-t-elle été formidable, comme son œuvre, non seulement sur notre école, mais sur les écoles du monde entier, en Amérique, par exemple, et jusqu'au Japon.



Barye. Lion. *Guichet des Tuileries.* (Photo Giraudon)

A côté de Rodin, son camarade d'école et son grand émule, Jules Dalou, magnifique réalisateur de la forme humaine dans ses grandioses conceptions monumentales, évoque, dans l'exaltation démocratique de la souveraineté populaire, le souvenir fastueux des grands artistes décorateurs groupés à Versailles pour la gloire du Roi-Soleil. Il faudrait encore citer, à côté de Rodin et de Dalou, leur vieux et cher camarade, le statuaire belge, Constantin Meunier, qui relève par certains côtés de notre Ecole, par son œuvre prolétarienne conçue sous l'influence de notre Millet; Meunier, qui nous rend ce qu'il a reçu par l'action qu'il a exercée à son tour, parmi nous, dans l'interprétation chaque jour grandissante, des sujets populaires se rapportant au culte du Travail, exalté déjà par la peinture, et auquel tous les trois, Dalou, Rodin et Meunier, tenteront d'élever un monument symbolique.

Toute la statuaire, dans les générations actuelles, subira la direction imposée par ces guides et principalement par Rodin. Ce maître l'avait orientée vers ces deux pôles de l'art entre lesquels il s'est tour à tour dirigé lui-même : l'idéal chrétien ou expressif personnifié pour lui par Michel-Ange et les vieux imagiers de nos cathédrales et l'idéal païen ou plastique réalisé par l'âge d'or de la civilisation antique. Dans la turbulence de l'inspiration sculpturale, dans son incohérence même pour répondre, à son tour, à toutes les manifestations de la pensée et à tous les aspects de la vie moderne, ces deux directions se croisent, s'éloignent, se rejoignent et se confondent, animant de nouvelles générations aussi ardentes, aussi passionnées, plus convaincues que leurs aînées des conditions de leur art, se retournant volontiers, en un goût de simplicité éloquente, vers les primitifs de la Grèce ou ceux de notre vieille France, prenant à leur contact une certaine saveur archaïque en même temps qu'une vigueur nouvelle, et créant nombre de figures intéressantes entre les personnalités originales des Bourdelle, des Maillol, des Bouchard, des Joseph Bernard, des Landowski, jusqu'à Paul Dardé.

* * *

La médaille est comme la jeune sœur de la statuaire. Que dire de son évolution au cours de ce long espace? Elle y a éprouvé des vicissitudes extraordinaires et elle y a brillé durant un quart de siècle environ du plus vif éclat. Elle s'est montrée plus que tout autre un art

essentiellement moderne, car elle s'est renouvelée dans son esthétique et dans sa technique. Elle n'a pas hésité,



(Photo Giraudon)
Carpeaux. Ugolin. *Musée du Louvre.*

en effet, à employer les procédés mécaniques pour simplifier sa fabrication, et elle a aboli, entre les mains du maître qui en a, par son exquis génie, favorisé la renaissance, Roty, tout le vieux répertoire d'emblèmes rebattus, usés, devenus banals et inexpressifs, pour reprendre ses symboles dans les accessoires mêmes de la vie moderne. Aussi la médaille a-t-elle pris, notamment, à la suite de l'Exposition Universelle de 1889, où l'on voyait réunis les ensembles des Chaplain et des Roty, qui en furent les véritables rénovateurs, des Chapu, des Degeorge et des Ponscarme, ceux-ci les annonciateurs, des Daniel-Dupuis, les Bottée et autres, un développement intense et, auprès du public, un crédit qu'elle n'avait jamais connu. De Duvivier et d'Augustin Dupré, qui sont à cheval sur les deux siècles, à Dumont et Gatteaux, ce sont, dans la médaille, les mêmes phénomènes qui se produisent ailleurs, sous la domination de l'idéal classique, dont les procédés austères ont mis en fuite toutes les grâces des jours antérieurs. Le romantisme a également, dans la médaille, sa page d'histoire, avec les statuaires eux-mêmes qui se livrent à des bas-reliefs pittoresques et principalement au "médaillon" qui s'en distingue par ses saillies plus accusées. Nous retrouvons ici les Antonin Moine, les Klagman et les Préault, mais surtout David d'Angers et son incomparable série iconographique des grands hommes de son temps.

Puis le retour vers l'art antique, qui crée en peinture le petit mouvement néo-grec, amena la charmante physionomie d'Oudiné, formée sur la contemplation intelligente des médailles de la Grèce et des beaux profils syracusains. Et ce sera, à sa suite, un sculpteur, Chapu, qui montrera la voie à ses successeurs.

Ceux-ci, les Chaplain et les Roty, ont fait de la



(Photo Giraudon)
Rodin. L'âge de fer. *Musée du Luxembourg.*

médaille, tenue longtemps à l'écart et restreinte au rôle de consécration des événements officiels ou d'estampillage de la monnaie, un art entièrement associé à l'existence privée de leurs contemporains, célébrant leurs mariages, leurs naissances, leurs anniversaires, et, bien mieux, se mêlant, sans honte et sans peur de déchoir, à la fabrication industrielle. Tout y est transformé, les sujets, les formes, les matières. Et la tradition continue des Alexandre Charpentier aux Ovide Yencesse.

LES AUTRES ARTS ; LES ARTS GRAPHIQUES ; L'ARCHITECTURE ET LES ARTS QUI S'Y RATTACHENT

La physionomie des autres arts n'a pas subi de moins grandes modifications que la peinture ou la sculpture au cours de cette dernière période de l'évolution des sociétés. Si vous prenez les arts graphiques, par exemple, ce que nous appelons d'un terme qui les embrasse tous : l'Estampe, on peut dire que son existence y a été fort agitée. Dans ses diverses manifestations de la gravure en creux ou de celle en relief, c'est-à-dire de la gravure sur cuivre (burin, eau-forte ou pointe sèche) ou sur bois, ainsi que de la lithographie, de même que sous les modes divers de la gravure de reproduction ou de l'estampe originale, elle a traversé de singulières vicissitudes. Au début une belle école de burinistes, avec les Tardieu, les Bervic, les Desnoyers et les Calamatta, que domine bientôt la figure de Henriquel-Dupont, dans une manière de tailles parallèles, savantes et conventionnelles, suivant une tradition que viendra interrompre et briser la révolution accomplie par Gaillard avec la taille libre, cette révolution était d'ailleurs appuyée par l'autorité d'un talent exceptionnel, fait d'un don rare de compréhension dans l'interprétation des œuvres des maîtres et d'un don non moins rare de voyant devant les réalités de la figure humaine. Gaillard est à la fois peintre et graveur et, de même que c'est un peintre qui a renouvelé l'art du burin, ce sera un autre peintre, Bracquemond, qui revivifiera l'eau-forte. Ce mode spécial, néanmoins, a passé par une première étape assez glorieuse. Les peintres de la période romantique empruntent à Rembrandt ses procédés. Delacroix, Decamps, Ingres lui-même, Chassériau, Meissonier, le paysagiste Paul Huet et jusqu'au sculpteur Barye l'illustrent de chefs-d'œuvre personnels. Puis surgit, au début de la deuxième moitié du siècle, à côté de Bracquemond, au moment où se produit un retour plus actif vers l'eau-forte après un abandon momentané, celui qui est considéré comme la plus grande en même temps que la plus étrange figure de la gravure française : Charles Meryon. L'œuvre, bien que limitée par les tristesses de la vie, de ce grand et malheureux artiste, servira de guide et de modèle aux générations ultérieures, à côté même de celle de Rembrandt.



(Photo Giraudon)

David d'Angers. Géricault. Médaille. *Bibliothèque Nationale.*

C'est peut-être bien la plus grande époque de l'eau-forte. Et cependant, c'est le moment où les arts graphiques vont avoir à lutter avec les procédés mécaniques : la photographie et ses dérivés. Mais la concurrence qu'ils font à la gravure de reproduction suscite justement un réveil de l'estampe originale et, phénomène, en apparence paradoxal, favorise une véritable éclosion d'art.

Il en sera, du reste, de même pour la gravure sur bois. Après une belle période fournie par les illustrateurs romantiques, la photographie entraîne d'abord les graveurs vers de fâcheuses pratiques par la substitution au dessin, interprété par le *trait*, de la photographie elle-même, traduite par la *teinte*. Mais une réaction est produite par un retour vers les anciens xylographes et la taille au canif, et cette petite révolution qui rénove tout l'art du bois est accomplie par Auguste Lepère, qui se manifeste, d'ailleurs, comme aussi grand aquafortiste que graveur sur bois. Mais c'est toujours de l'estampe de peintre.

Quant à la lithographie, qui n'est guère que l'art du dessin lui-même, du dessin tracé directement par l'auteur, avec la faculté de se voir reproduit automatiquement grâce à un système de lavage et d'acidulage sur la matière dessinée, pierre ou zinc, elle a été, dès ses débuts aux premiers jours du XIX[e] siècle, l'instrument de prédilection des peintres pour reproduire et propager leur pensée. Est-il utile de rappeler dans cet avant-

propos, les noms qui ont illustré la lithographie depuis les Géricault et les Bonington, les Charlet et les Raffet, les Delacroix et les Deveria, les Gavarni et les Daumier jusqu'aux Fantin-Latour et aux Carrière, aux Odilon Redon, aux Steinlen, ou aux Toulouse-Lautrec ?

*
* *

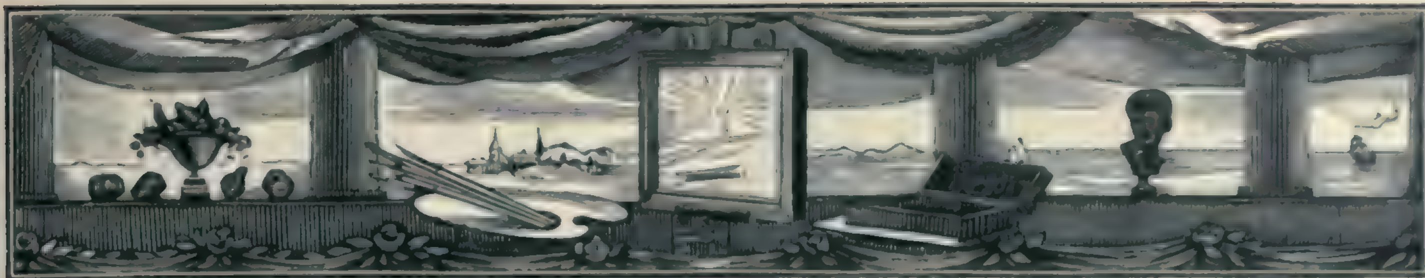
Que dire, maintenant, de l'architecture ? C'est bien l'art, assurément, qui a été le plus éprouvé par les événements et qui devait, au cours du siècle, recevoir les plus profondes modifications dans sa constitution. Et cela tenait à deux causes principales : l'une esthétique, l'autre technique.

La première, c'est l'éveil du sentiment de curiosité historique et de l'esprit critique, né avec le romantisme qui porte, avec intérêt, les regards de tous les artistes vers le passé et vers tout le passé à la fois. Jadis les architectes vivaient dans la sécurité d'une ignorance bénie, ne connaissant guère des formes du passé que celles du passé immédiat, qu'on rajeunissait quelque peu soit d'après les préceptes éternels de l'art antique, soit, de très loin, d'après ce qu'on avait entrevu du décor fantaisiste de l'Extrême-Orient. Avec la notion de l'Histoire on se tourne avec une attention passionnée vers tous les styles du passé ; avec le renouveau du sentiment chrétien et de l'esprit national, on s'émerveille, après Victor Hugo ou Michelet, voire Chateaubriand et Walter Scott, devant la splendeur méconnue et dédaignée des cathédrales gothiques, et, bientôt, avec la création de la Commission des Monuments historiques (1837), qui crée toute une école de restauration, surgit la figure exceptionnelle de Viollet-le-Duc qui, partant des origines de notre art national, sera bientôt à la tête d'un mouvement d'architecture dite rationnelle. Mais l'esprit est tiraillé avec inquiétude et curiosité vers tous les styles antérieurs, sollicité par l'antiquité, par le Moyen-Age, par la Renaissance, par l'Italie, par l'Extrême-Orient, enfin par toutes les formes du passé à la fois. Aussi l'architecture s'arrête-t-elle dans sa voie normale qu'elle a grand'peine à retrouver et s'engage-t-elle dans les sentiers emmêlés et inextricables des imitations, des interprétations, des combinaisons de tous les styles. On ne remet un peu d'ordre dans ce cahos de l'inspiration qu'en apportant une sorte de classement dans l'imitation des styles anciens, affectant chacun d'eux à un ordre particulier de construction.

La deuxième cause, la cause technique, qui bouleverse le développement régulier de l'architecture au cours de cette période, est l'avènement de la construction en fer. L'art, à ce moment, après quelques hésitations, fait un saut immense. C'est comme un art nouveau, un art inédit qui va naître. Le fer, au début, ne sert guère qu'à remplacer timidement le bois dans la charpente ; peu à peu, avec le développement de plus en plus intense, devenu même formidable, de la métallurgie, la rapidité et la facilité des moyens de transport, le fer prend une place exceptionnelle dans la construction, créant de nouvelles lois dynamiques pour remplacer les anciennes lois statiques de la construction en pierre, permettant désormais les entreprises les plus vastes, les plus légères et les plus aérées. Les tentatives des architectes Hittorf, à la Gare du Nord, Labrouste à la Bibliothèque Nationale et Baltard à Saint-Augustin, préludent à ce renouveau, qui va être accéléré par les constructions des expositions universelles. Celle de 1900, entre autres, fit constater un progrès immense dans cette voie par l'édification de la Galerie des Machines et l'élévation de la Tour Eiffel.

Au milieu de ces fortes secousses, l'Architecture hésite et tâtonne pour trouver une forme propre aux éléments de décoration. Après avoir suivi plus ou moins aveuglément les styles du passé, elle paraît redouter d'être taxée de pastiche et tente de s'en éloigner pour arriver à se créer un style personnel, tentative ardue, qui marque également la dernière évolution des arts subsidiaires du mobilier. On veut tantôt s'éloigner de la tradition, tantôt on tâche de la rejoindre, mais à quel point en retrouver le fil ? Le XIXe siècle a laissé au XXe le soin de résoudre ces problèmes. A en juger par les efforts persévérants des architectes et des décorateurs, ce jour viendra.

LÉONCE BÉNÉDITE.



CHAPITRE PREMIER

L'ART CLASSIQUE AU DÉBUT DU XIXe SIÈCLE

LOUIS DAVID — LE SUICIDE DE GROS



'ART en France présente ceci de particulier que, du jour où il est né, il s'y est développé sans aucune interruption. Ni sa puissance n'a diminué, ni sa clarté, ni son charme, ni sa profondeur. Il s'est perpétué jusqu'à nos jours en évoluant sans cesse.

Les parois de certaines cavernes recèlent des inscriptions graphiques ; le Moyen Age créa des merveilles d'architecture et de statuaire, et, pour ne quitter le domaine propre de la peinture, on la surprend qui tôt se dégage des pratiques plus menues de l'enluminure. Les manuscrits du XIIe siècle s'ornent de miniatures fameuses ; Dante, au XIIIe siècle, célèbre l'art "ch'alluminar à chiamata a Parigi", *qui enluminer est appelé à Paris*. La peinture sur verre, l'art du vitrail s'épanouit dans les églises, et peu à peu donne naissance aux réalisations murales qui la complètent, qui en précisent le sens, moins opulentes peut-être, moins sonores d'éclat, mais dans une tendance plus positive, plus rapprochée de ce que nous dénommerons plus tard le réalisme.



(Photo Giraudon)
Ecole française du XVe Siècle.
Portrait de Charles VII. *Musée du Louvre.*

Le souci de la réalité distingue, en effet, dès les débuts, les productions de l'art pictural français. L'œuvre authentique la plus ancienne, conservée à la Bibliothèque Nationale, est le portrait du roi Jean le Bon ; il date de 1350 environ. Les enlumineurs de ce temps se rapprochent de la nature ; ils étudient de près les arbres, la lumière



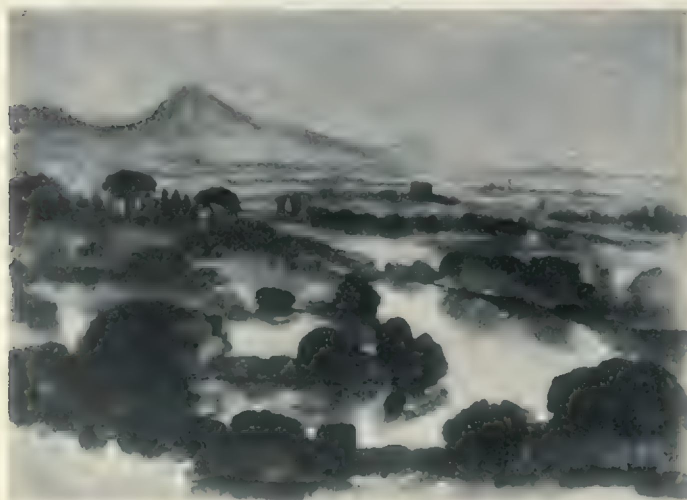
(Photo Giraudon)
Fr. Clouet. Gaspard de Coligny.
Bibliothèque Nationale.



(Photo Giraudon)
Le Nain. Repas des Paysans. *Musée du Louvre.*

du jour, les effets de l'atmosphère et l'aspect du ciel pour en tirer, dans leurs compositions nouvelles, les éléments de motifs décoratifs.

Une observation précise des êtres et des choses selon leur réalité immédiate soutient les recherches de l'Art français, mais néanmoins elles ne se dérobent point aux exigences, aux caprices d'une imagination plus idéale, aux fièvres, parfois aux emportements du lyrisme. Ces



(Photo Giraudon)
Claude Lorrain. Le Tibre en amont de Rome. *British Museum.*

deux forces se contrôlent l'une l'autre, se contrebalancent, se font équilibre durant les périodes saines et généreuses ; entre temps, soit celle-ci, soit celle-là usurpe la prééminence en s'efforçant de supplanter sa rivale.

Mais une réaction, à chaque fois, se produit. Les deux forces s'affrontent, se mesurent ; et, suivant des occurrences diverses, tantôt la négligée d'hier subjugue celle qui fut la triomphante ; tantôt, avec plus de sagesse, dans la conscience de leur nature commune, elles s'unissent, elles s'épanouissent en plein accord.

Grâce à ce jeu constant de contradictions, à ce conflit perpétuel de principes, de théories et d'exécutions, jamais ne tarit l'intérêt. L'Art traverse les siècles, le visage toujours jeune, rayonnant et beau. Ce n'est que dans l'étreinte d'artisans routiniers qu'il s'alanguit et se fane. Un prompt oubli les absorbe bientôt, tandis que



(Photo Giraudon)
Philippe de Champaigne. Portrait de la mère Catherine-Agnès Arnauld et de sœur Catherine de Ste Suzanne. *Musée du Louvre.*

les concurrents, dont effrayaient l'audace agressive et la turbulence ingénue, imposent leurs visions parce qu'elles ont été, en dépit des railleries et des incompréhensions, ardentes et sincères.

Beaucoup de confusion, voilà encore l'histoire de la peinture française à ses débuts. Les érudits ont cependant poussé loin leurs découvertes. Des noms, de nobles figures ont été par leurs soins restitués à leur gloire légitime. Des influences réciproques unissent, le plus heureusement, les productions des provinces françaises et celles des contrées limitrophes. Nous alimentons la



(Photo Giraudon)
Watteau. Giles. *Musée du Louvre.*

Flandre, l'Allemagne, l'Italie ; elles aussi nous alimentent. L'échange est salutaire, puisque la substance s'en agrège à l'organisme primordial, se combine, s'incorpore, pénètre par de véridiques affinités.

Au XVIᵉ siècle, les Clouet, à qui l'on doit des portraits si fins, si élégamment français, tiraient de Flandre leur origine ; des Italiens présidaient à la décoration de Fontainebleau, de maint château de la Renaissance. Qu'importe ? Ces influences étrangères n'empêchent pas les grands artistes de mettre en valeur les qualités de pondération, de clarté intellectuelle, de grâce, d'observation exacte sans insistance mais non sans grandeur, qui forment le fond du génie français. En dépit de différences considérables qui ne détruisent nulle part leur parenté fondamentale, les Le Nain, les Poussin, les Claude Gellée, et tous ceux qui, depuis Watteau jusqu'à Boucher, Chardin, La Tour, Fragonard, Greuze, Hubert Robert, illuminent de leur sensibilité mélancolique, de leur sensualité élégante, ou même d'afféterie et de préciosité le XVIIIᵉ siècle, se précisent tous, quand on les compare aux peintres des pays étrangers, sans qu'on s'y puisse méprendre, dans leur essence, nécessairement français.

Pourtant le préjugé que la patrie des Arts, exclusive, l'Italie, pouvait seule développer la formation d'un artiste s'était implanté dans les esprits des grands, des maîtres, des amateurs, des disciples eux-mêmes ; il se survit encore dans certains milieux. Depuis deux cents ans il triomphait, lorsque, en octobre 1775, ayant, à l'âge de vingt-sept ans, après plusieurs tentatives infructueuses, conquis le Grand Prix de Rome pour la peinture, le jeune Louis David partit pour la Ville Eternelle, accompagné de son maître Joseph Vien.



Louis David. Sacre de Napoléon Iᵉʳ, détail *Musée du Louvre.* (Photo Giraudon)

Vien, opiniâtrément, durant que s'affadissait le goût, avait maintenu, dans la technique et la pratique, dans l'enseignement de son art, la tradition du savoir le plus austère, d'un respect et d'une fidélité scrupuleux envers les gloires du passé. Pour la science du dessin et la recherche du coloris Diderot le rapprochait de Lesueur, mais il le trouvait sage, trop sage, dépourvu d'idéal et

de poésie. Du moins il attirait l'attention de ses nombreux élèves sur ce qu'on découvrait alors de la beauté antique ; les travaux des archéologues, de Caylus à Winckelmann, soutenaient sa doctrine. Classique dans la plus grande rigueur du terme, il formait des peintres classiques, Vincent, Suvée, Regnault, Ménageot ; le plus illustre, le seul glorieux, est David.

David ne s'était pas soumis sans rébellion tout d'abord à cette discipline. Vien même, raconte-t-on, lui avait fait refuser le premier prix de Rome que l'Académie lui décernait en 1771, n'admettant pas qu'un disciple se présentât au concours sans avoir obtenu l'assentiment de son maître. Son mécontentement pouvait provenir d'un motif différent : le sujet imposé, *Combat de Minerve contre Mars et Vénus*, on voit, au Musée du Louvre, de quelle façon David l'avait traité, il s'y apparente à Boucher bien plutôt qu'à un classique.

Dans la suite il s'écarte de Boucher rigoureusement ; sans doute, mais il a subi cet ascendant si fort dans sa jeunesse que des vestiges en subsistent presque jusqu'en ses heures dernières.

Dans *les Amours de Pâris et d'Hélène* (Louvre) qui portent la date 1788, il croit, par le décor mural et l'architecture copiés sur la tribune de Jean Goujon, et par les accessoires, le mobilier, les tentures au goût sec et neutre de l'époque, imiter l'Antique, mais la mièvrerie molle des deux personnages, leurs grâces languissantes soulignent le plaisir sensuel qu'a éprouvé le peintre à les présenter, l'un dans sa nudité, l'autre drapée, si élégants de forme et si séducteurs : on oublie le réformateur à la doctrine stricte et sévère, on se souvient que l'homme a commencé de peindre en plein XVIII[e] siècle.



Louis David. Les Amours de Pâris et d'Hélène. (Photo Giraudon)

Au surplus David, s'il inspirait l'horreur, ou, tout au moins, le mépris des peintres de ce temps, épargnait Boucher et ne tolérait pas qu'on parlât mal de lui ; il préférait qu'on n'y songeât pas. Il était trop conscient pour ne point se sentir, en plusieurs circonstances, inspiré par son exemple.

Même en des compositions solennelles et gourmées se découvre quelque coin traité à la manière de Boucher. *Le Serment des Horaces*, si rude, si froid, comporte un groupe de femmes désolées dont les qualités de grâce voluptueuse forcent l'attention ; quel morceau que cette épaule nue et ce bras que laisse pendre avec abandon, le long de son corps, la jeune Camille, assise au premier plan !

Pourtant David entendait, par l'idée même de sa composition, éveiller l'esprit du spectateur à des idées d'austérité républicaine, de vertu civique. Mais le même contraste avec ce qu'il prétend exprimer dans ses grands tableaux romains se répète dans l'autre toile de ce genre que conserve le Louvre : *Les Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils.*



(Photo Giraudon)
Louis David. Le Serment des Horaces. *Musée du Louvre.*



(Photo Giraudon)
Louis David. Portrait de Mme Sériziat. *Musée du Louvre.*

On est moins surpris de retrouver ces rappels de l'art de Boucher dans certaines effigies de femmes jeunes et jolies, Madame Lavoisier, Madame Vigée-Lebrun, ou dans un nu, d'une délicatesse rare, encore qu'il soit d'un dessin extrêmement ferme, le jeune *Bara expirant*, au Musée d'Avignon.

David qui s'était promis de n'étudier, en Italie, que la nature, s'en détourna au contraire, et n'accorda son attention qu'aux productions de l'art le plus abstrait, le plus dogmatique qui ait jamais existé. Raphaël lui apparut trop libre, trop enclin à la fantaisie. C'est aux Bolonais qu'il voua à jamais un culte absolu. Leur science impeccable, la précision de leur méthode excluent les écarts de l'imagination et les caprices de la sensibilité ; c'est ce que David prisait par-dessus toutes choses. Mais il savait unir à cette admiration celle du naturaliste Caravage et de son élève français Valentin qui lui cachait Poussin non moins que les Carrache ne lui masquaient Raphaël.

Quand il revient de Rome en 1780, David avait achevé son évolution. Il rapportait ce *Bélisaire*, qu'il montra au Salon de l'année suivante. Diderot porte sur le débutant un jugement qui peut, avec faveur, s'appliquer à son œuvre entière : " Ce jeune homme montre de la grande manière dans la conduite de son ouvrage ; il a de l'âme ; ses têtes ont de l'expression sans affectation ; ses attitudes sont nobles et naturelles ; il dessine ; il sait jeter une draperie et faire de beaux plis ; sa couleur est belle sans être brillante. Je désirerais qu'il y eût moins de raideur dans ses chairs ; ses muscles n'ont pas assez de flexibilité dans quelques endroits.... "

Les qualités que signale le philosophe s'affirment à mesure que le talent du peintre mûrit, et ses défauts s'exagèrent. Il appartient à cette classe d'artistes qui basent leur exécution sur un certain nombre de théories acceptées comme d'indiscutables vérités parce qu'ils les dressent à l'encontre d'habitudes pernicieuses de mollesse et de laisser-aller où s'enlisent des aînés et les contemporains. Par malheur le système les emprisonne et dessèche en eux tout élan du cœur, toute fraîcheur de la vue ; ils s'asservissent aux dogmes qu'ils ont eux-mêmes édifiés ; ils en sont limités, c'est-à-dire amoindris.

David ne se contentait pas d'obéir en esclave, il perpétuait le dogme par l'enseignement. Ses élèves



(Photo Giraudon)
Louis David. Portrait de M. Sériziat. *Musée du Louvre.*

furent innombrables. Les plus dociles sont ceux dont la mémoire s'est perdue; ils n'ont rien donné; c'est à lui que surtout ses doctrines ont nui; elles étaient de saison en saison plus étroites, plus impératives, plus méprisantes.

Mais sa gloire persiste parce que, mystérieusement, son tempérament primitif ne fut pas étouffé sous le poids de ses principes. Affranchi des amusettes où se perdaient les meilleurs et de l'historiette galante qui lui répugnait, comme il avait " de l'âme ", il aspirait à un art probe, vigoureux, véridique, régénéré. Il s'imagina qu'il en puiserait les éléments dans l'étude de la Nature, mais, dès qu'il eut, en Italie, rencontré les chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la grande Renaissance classique, qu'il y eut reconnu le secret d'une interprétation sincère de la vie, d'une stylisation de cette Nature par l'Art, il estima dangereux et superflu de prendre directement contact avec les choses et les gens, puisque désormais il en connaissait les interprètes les plus autorisés, les garants suprêmes. Le modèle à reproduire n'était plus l'homme vivant, on aurait pu s'égarer, l'étudier, le comprendre mal, mais la statue, qui en résume le type le plus pur. Cette conception paradoxale était en lui fortifiée par les découvertes des archéologues; il fréquentait Quatremère de Quincy. Il combattait ainsi la nonchalance de l'ancienne Académie de peinture, heureux de satisfaire sa rancune d'avoir vu ses premiers succès contrariés par elle; il se conformait enfin à des préjugés nouveaux et à l'enchaînement des événements politiques.



Photo Giraudon.
Louis David. Napoléon Bonaparte, Premier Consul.

Il avait, débordant d'une haine farouche, embrassé les opinions révolutionnaires et républicaines. Il projetait d'évoquer aux yeux de ses contemporains les grands exemples des vertus romaines, d'y attacher la méditation, les aspirations des citoyens. Avant 1789, il exposa son *Brutus*, ensuite ses *Horaces*. Puis la tourmente l'emporta. Il se laissa élire à la Convention Nationale; il y défendit avec courage les intérêts des artistes et de l'art; il prit une part prépondérante à l'organisation de fêtes et de solennités populaires; il fixa les images des " martyrs de la liberté ", Lepeletier de Saint-Fargeau, Marat qu'il a représenté (Musée de Bruxelles), la tête affaissée sur le bord de sa baignoire, la plume dans sa main droite crispée, un papier à la main gauche, une plaie sanglante au-dessus du sein droit. Il ébaucha ce *Bara* tombé nu dans la juvénilité de son corps vigoureux, joyau du Musée d'Avignon. Il parvint à faire décréter par la Convention la dissolution de l'ancienne Académie.

Le 9 thermidor mit fin à sa fortune politique; il n'eut plus à songer qu'à se faire oublier. On l'inquiéta à plusieurs reprises. C'est en prison qu'il exécuta les clairs *portraits de son beau-frère et de sa belle-sœur, Monsieur et Madame Sériziat* (Louvre).

Désormais il ne prendrait plus part à la vie publique, il n'accepterait aucune fonction, aucune distinction, aucun honneur particulier; la résolution en était si bien arrêtée que l'amitié de Bonaparte, premier Consul, ne réussit pas à la fléchir. Mais de l'Empereur Napoléon il accueillit avec déférence, avec empressement, précisément tout ce que sa prudence lui avait fait décliner. Les titres, les prérogatives qu'on ne lui décernait pas, il les sollicitait. Si d'autres les obtenaient, il ressentait cette préférence comme une injure.

Louis David, premier peintre de l'Empereur, règne despotiquement sur les destinées de l'Art français. Sa puissance surpasse celle dont disposait Le Brun sous Louis XIV. Il en usa généreusement pour assurer à Fragonard, délaissé et vieilli, de quoi subsister honorablement; il en abusa pour écarter des commandes officielles à son profit ou au bénéfice de ses seuls élèves ses anciens rivaux, pour tenter d'édicter des lois formelles qui eussent plié à ses exigences les artistes sans exception.

Ses ennemis, très nombreux, l'attaquent et redoublent. A plusieurs reprises, ses travaux, compositions ou por-



Louis David. Madame Récamier. (Photo Giraudon)

traits, n'agréent pas à l'Empereur, qui va jusqu'à manifester en public son mécontentement ; la vogue exclusive dont il a longtemps joui s'atténue. Cependant il demeure fidèle au régime, il se rapproche de Napoléon au retour de l'île d'Elbe. Quand la Restauration condamne à l'exil les régicides signataires de l'Acte additionnel aux Constitutions de l'Empire, David est obligé de quitter Paris ; il s'établit à Bruxelles, où, secondé par des élèves fidèles, il peint encore, principalement des portraits, et où il fait école. Mais la vieillesse, le découragement, la maladie le minent, et il s'éteint doucement le 29 décembre 1825.

Son art est en perpétuelle oscillation entre la doctrine froide et exacte, qui prédomine dans ses compositions historiques, dans ses tableaux officiels, et les impulsions instinctives de son tempérament réaliste, observateur, pénétrant, qui le font exceller dans le portrait.

Il a beau se méfier du coloris brillant ; il y sacrifie tout au moins aux deux termes de sa carrière, avant 1788, après 1815. D'abord il s'était montré, en tant que coloriste, éclatant mais banal ; à la fin on le jugea lourd et vulgaire. Pendant la période de ses grands succès et de sa prépondérance, il avait neutralisé, terni les teintes les plus vigoureuses sous une sorte de glacis presque uniformément gris, afin de ne pas contrarier les qualités éminentes de son dessin net, ferme, précis, inattaquable. Seuls, des ébauches, des préparations, des portraits abandonnés en cours d'exécution, tels que le *Portrait de Madame Récamier*, comportent quelque charme, quelque prestige par la couleur.

Du passage de David que demeure-t-il ? Son œuvre, et qui compte ; le prodige de son ascendant tant immédiat que maintenu plus ou moins intact jusqu'à nos jours.

Son œuvre ? Gracieuse, *Combat de Mars et de Vénus*, *Patrocle* (Musée de Cherbourg), *Hector* (Montpellier), portraits de *Lavoisier et sa femme*, du *Comte Stanislas Koska Potocki* ; de *Madame Vigée-Lebrun* (Musée de Rouen), etc., elle se guinde à une austérité imperturbable avec le *Brutus*, les *Horaces*, le *Bélisaire demandant l'aumône*, dont une réduction par Fabre et Girodet existe au Musée du Louvre. Il tente d'introduire les procédés académiques dans la vaste composition que l'Assemblée Constituante lui a commandée pour commémorer *le Serment du Jeu de Paume*, mais elle n'a jamais existé, de sa main, qu'à l'état de dessin



Louis David Le Départ d'Hector (dessin). Photo Giraudon



Louis David. Le Général Bonaparte, esquisse peinte. (Photo Giraudon)

préparatoire. Il se fige de plus en plus dans *les Sabines* et aboutit à une horreur solennelle et glaciale dans maints portraits d'apparat, dans le *Léonidas aux Thermopyles*, sorte de démonstration pédagogique, dans le *Bonaparte au Mont Saint-Bernard*. Il est appelé à célébrer les fastes de l'Empire : il réussit splendidement à réunir, dans *le Sacre de Napoléon*, au déploiement d'une pompe officielle, sous l'enveloppement atténué de la clarté du jour et des ombres douces, la simplicité naturelle et minutieusement observée des personnages qui y prennent part. C'est un incontestable chef-d'œuvre de vérité digne et vivante, c'est l'aboutissement auquel devait tendre sa manière. Par contraste, *la Distribution des Aigles* (Musée de Versailles), second tableau de la même série qui en aurait dû compter quatre, ne présente que parade conventionnelle, mouvement factice, affectation et maniérisme.

Il n'y a pas lieu de s'arrêter à *la Colère d'Achille*, peinte durant l'exil, à *Mars désarmé par Vénus et les Grâces* (1824) ; pourtant c'est de Belgique que sont datés quelques-uns de ses plus fermes portraits.

Le portrait est le triomphe de David et de son école, c'est par le portrait que son grand renom se soutient. La grâce, la vivacité spirituelle, la sensibilité expressive rayonnent dans le visage et l'attitude entière, souple et aisée, de *Madame Récamier*. Non moins de vérité, de profondeur, de vie aux effigies de *Madame Chalgrin*, de *Madame Sériziat et son enfant*, de la tendre et bonne *Madame Pécoul*, la belle-mère de l'artiste, ou des *Trois Dames de Gand* (Musée du Louvre). Mainte figure d'homme est aussi fouillée, aussi prenante : voici *David jeune*, hargneux déjà et déterminé, voici *le Pape Pie VII*, inoubliable au même titre que les portraits des maîtres les plus glorieux, — ou encore *Bailly*, ou encore *M. Pécoul* ou *M. Sériziat*. Outre le sévère et vengeur *Marat assassiné*, le Musée de Bruxelles s'illumine de l'harmonieux et délicieux *portrait du Flûtiste Devienne*.

Les collections privées, en s'entrouvrant à diverses occasions, nous ont révélé de purs et charmants portraits : *Madame de Verninac*, sœur aînée d'Eugène Delacroix, *Mlle d'Orvilliers*, *Mlle Charlotte du Val d'Ognes*, assise pensive à l'intérieur d'une chambre devant la fameuse fenêtre à la vitre fêlée, *la Baronne Jeanin*, qui est la fille de David....

Son influence ? Une tourbe de disciples studieusement soumis et dont la médiocrité sans passion ni idéal rétrécit encore les préceptes de son enseignement dégénéré a perpétué les dérisoires pratiques auxquelles les



Louis David. Marat. (Photo Giraudon)



David. Le Sacre de Napoléon (Musée du Louvre)

professeurs plient leurs élèves à l'Ecole des Beaux Arts pour les préparer aux successifs honneurs du prix de Rome, des commandes de portraits officiels et de décorations monumentales, de l'Institut.

Sans doute il n'est point équitable de reprocher au maître les erreurs et les mensonges de ceux qui le parodient et se réclament de sa parole à mesure qu'ils se corrompent davantage. David n'est point responsable des conséquences fâcheuses que son exemple mal compris a engendrées. Soit. Mais David a besogné en apôtre. Le mal eût été mince s'il n'avait eu à sa suite que François Rude, Antoine Gros, Jean-Dominique Ingres ou même Girodet, François Gérard, Granet, Schnetz : chacun de ces peintres a su tirer de la doctrine du maître de quoi affermir et compléter sa propre originalité et non l'anéantir. Mais les Drolling, les Couder, les Abel de Pujol, les Hesse, ceux-là qui, sans nombre, ont interprété ou ressassé l'enseignement davidien ou en ont raccorni la signification pour la réduire à un formulaire sans âme, leurs « machines » poussiéreuses et vagues encombrent les édifices publics, et ils ont déterminé le courant, la nature, les principes stériles de notre peinture officielle et académique. A travers eux David est responsable de la lignée de leur clientèle et de leur médiocre descendance, le second Hesse, les Muller, les Picot, les Cogniet, les Delaroche, les Amaury-Duval, les trois Dubufe, les Barrias, les Cabanel qui ne moururent que pour céder la férule aux plus modernes Bouguereau, Jules Lefebvre, Humbert et Chartran, Cormon et François Flameng....



Photo Giraudon

Gérard. Portrait du peintre Isabey et de sa fille.

Laissons ces cendres dont le poids s'accumule sur la tête de David. Ne nous souvenons que de ces beaux portraits, du *Sacre*, même du *Brutus*, et, à la rigueur, des *Sabines* dont la rigidité est par places délicate, et des *Amours de Pâris et d'Hélène* : c'en est assez pour la gloire d'un homme.

Il écrasait de la masse évidente de son génie les émules qui prétendaient lui disputer l'hégémonie. Qu'était-ce, en vérité, que Regnault, Lethière ou Hennequin ? Qu'était-ce que Pierre Guérin ? Un seul, qui n'affecte les allures ni d'un pédant ni d'un chef d'école, contrebalance sa domination, Pierre Prud'hon, qui vivait à l'écart des brigues et des cabales, qui peinait et acquérait quelque succès au prix des plus grandes difficultés. Mais, du sommet où son art s'est campé, il éclaire et domine l'époque.

Lui a-t-on connu d'autre élève que la touchante Constance Mayer ? Son œuvre a inspiré et fortifié l'audace des artistes ingénus, des chercheurs sincères de vrai et de nouveau.

Pourtant certains élèves maintenaient, aux côtés de David, les droits de leur vision personnelle et de leur technique. Ils s'étaient assimilé ce qu'ils avaient perçu de sain dans son enseignement ; ils l'avaient amalgamé, ils en avaient fait une partie d'eux-mêmes. Le péril c'était de se fourvoyer à force de respect et de gratitude. Ingres, malgré ce tempérament absolu qui le préservait des erreurs venues du dehors, subissait à ce point, par instants, son emprise. Gros est mort de son exclusive admiration pour David. Ses élèves restèrent à l'homme dévotieusement attachés, la plupart l'ont visité dans son exil. Rude par fidélité s'était fixé auprès de lui à Bruxelles, Gros avait accepté de reprendre son atelier et d'y répéter, en son absence, ses leçons.

Le type absolu du disciple de David, c'est en Gérard, en Girodet, qu'il convient de le découvrir.

Dans le portrait, non moins que son maître, François Gérard excelle. La facture est, chez lui, plus fine, la



Photo Giraudon

Girodet. Napoléon Ier. *Musée du Louvre.*

touche plus superficielle, l'observation plus légère. Dès que la vogue se fut fixée sur lui, elle ne l'abandonne plus. Il plaisait aux dames de la Cour, il plut à Napoléon, puis à Louis XVIII. Les puissants s'empressaient de lui livrer à éterniser les traits de leur visage, et lui assuraient les commandes de l'Etat.

Ses commencements avaient été rudes ; il n'était point parvenu à obtenir le Prix de Rome. Pendant quinze ans on l'avait négligé ; au Salon de 1798, le public et la critique avaient accordé une flatteuse faveur à un de ses plus anciens ouvrages, *Psyché reçoit le premier baiser de l'Amour* (Musée du Louvre), mais, pauvre, il attendit en vain commandes ou achats.

C'est en 1800 que subitement il touche le succès. On avait appris que pour lui Madame Récamier quittait Louis David ; le Premier Consul le chargeait de ses portraits officiels ; les célébrités suivirent. On lui confia d'importants travaux d'ordre historique ou décoratif. Napoléon lui commanda une *Bataille d'Austerlitz,* qu'il termina en 1810. Plus tard Talleyrand lui procurait la protection du Louis XVIII, dont il dressa une effigie : nouvel afflux de commandes....

Ni sa *Psyché,* froide, indifférente, ni son *Daphnis et Chloé,* idylle maniérée, ni son *Entrée d'Henri IV à Paris, le 22 mars 1594* (Versailles), anecdotique et compassée, n'arrêtent l'attention. Le dessin gracile, frêle, manque de valeur ; l'agencement, tout au plus habile et d'une réserve trop circonspecte, apparaît plus timide que séduisant. Nous pouvons nous rendre compte, tout au plus, des charmes qu'on y a trouvés, nous n'y sommes plus sensibles. C'est de la peinture de vignette agrandie, presque, comme l'on commençait à dire, de *Keepsake.* La couleur luit, agace, mince, conventionnelle, insupportable.

Dans la toile qui a assuré longtemps le triomphe de Gérard, *Corinne improvisant au Cap Misène,* les défauts de ce genre éclatent, et, plus que dans les autres même, la pose est affectée, théâtrale. Corinne tient à la main sa lyre, lève un visage que l'effort de l'improvisation a contracté. Elle n'improvise pas, elle ne vient pas d'improviser, elle joue un rôle, dont elle a étudié l'effet. Sans doute fait-elle mieux songer, de la sorte, à l'enflure fatigante de Madame de Staël, mais le peintre n'a pas eu en vue une satire, loin de là, ni de faire entendre que, en ces temps, le seul Chateaubriand ait été égal aux ambitions de son style.... Et les personnages pour qui Corinne se contourne maintiennent, en face d'elle et à son exemple, une attitude



Girodet. Dessin. *Ecole des Beaux Arts.* (Photo Giraudon)

non moins fausse, non moins figée (Musée de Lyon).

Jean-Jacques Rousseau a solennisé la nature et les multiples circonstances de la vie. Sa boursouflure se transmet, plus guindée et de plus en plus creuse, par Bernardin de Saint-Pierre, par Robespierre, par Napoléon lui-même quand ses proclamations sonnent vides et pompeuses. Le siècle goûtait dans cette emphase un élément de grandeur, tandis que nous n'en percevons que le ridicule.

Les portraits, surtout officiels, se surchargent de cette emphase. Le décor, pour être stylisé, n'en ressort pas moins banal, mais souvent la figure est étudiée avec soin, l'expression en est même soutenue avec une volonté si appliquée qu'elle arrive à ennuyer.

On ne peut songer à mettre en parallèle les portraits mondains et de grâce souriante où se complaisait Gérard avec le *Portrait de l'Impératrice Joséphine*, par Prud'hon, avec l'ébauche par David du *Portrait de Madame Récamier*. Mais tout le charme n'en est pas évanoui. Il y a dans le *Portrait de Madame Récamier*, drapée dans de longs voiles légers et colorés (Musée du Petit-Palais), dans les *Portraits de l'Impératrice Marie-Louise*, d'une allure plus dégagée, *de la Marquise Visconti, de la Comtesse Regnault de Saint-Jean-d'Angely* (Louvre) un parfum de mélancolie tendre qui est la marque, peut-être, de l'époque. Surtout le double *Portrait de M. Isabey, peintre en miniature, et de sa fille à l'âge de 4 à 5 ans (depuis Mme Cicéri)* témoigne que, d'esprit moins éclectique et en des temps moins entravés par d'odieux préjugés, Gérard eût pu devenir, comme il l'est en cette occurrence unique, un peintre excellent d'intimités profondes et d'affections délicates. Le père n'a point apprêté de rôle ; l'enfant est insoucieux et grave à son côté ; ils forment un groupe naturel, attachant, et dépassant de loin le reste de l'œuvre de Gérard. Quelques ouvrages de second plan, sincères comme celui-ci, rachètent la froideur rectiligne et pédante de l'époque.



Photo Giraudon

Guérin. Enée et Didon. Esquisse. *Musée du Louvre.*

Homme de très profonde culture, Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson s'est heureusement défendu de traduire par la ligne et la couleur ses raffinements de lettré. Son œuvre de peintre n'est point nombreuse. *Le Sommeil d'Endymion*, d'une exécution noble, *Atala au Tombeau*, de construction pauvre encore quoique plus ferme, ne connurent pas un succès tel que celui de la *Scène du Déluge*, au Salon de 1810. C'était, aux yeux des contemporains, un morceau capital ; Stendhal y revient à plusieurs reprises. Mais ce triomphe ne grise pas l'artiste. Il vit à l'écart et se distrait à illustrer les poètes de la Grèce ou de Rome, le fabuleux Ossian, à célébrer en un poème didactique la Peinture, à traduire des auteurs anciens. On peut reconnaître que, notamment dans *le Déluge*, tout en poursuivant comme ses émules un idéal de grandeur, il s'efforçait du moins vers la mesure et vers la vérité ; il ne poussait pas à l'excès l'expression au risque de l'immobiliser et de la contraindre ; son art est sérieux et sincère.

Le comble de l'ennui en art n'a pas été atteint, cependant, par les compositions théâtrales des Girodet, des Gérard, de David. Le Louvre et le Musée d'Angers (*la dernière Nuit de Troie*, inachevée) conservent des toiles savantes et académiques de Pierre Guérin. Rien ne surpasse l'enthousiasme que provoqua, au Salon, l'apparition du *Retour de Marcus Sextus*. Dans l'agencement immobile d'une mise en scène quelconque, dans les attitudes et les expressions convenues des personnages, dans la couleur fastidieuse et le dessin vague et décevant, nous n'apercevons plus que clichés entassés vainement.

Quel souvenir s'attacherait au nom de Guérin, si on ne rappelait que dans son atelier ont pris essor les audaces de rénovation les plus fécondes, que ses élèves ne s'appellent pas seulement Ary Scheffer, Sigalon, Paul Delaroche, mais aussi, parmi ceux qui allaient devenir les Romantiques, André-Théodore Géricault, Eugène Delacroix ? Il sied, pourtant, d'être juste : au premier il avait conseillé de ne pas s'obstiner à faire de la peinture ; il regardait l'autre comme un homme qui court sur les toits....

A côté de ces fonctionnaires de l'art officiel, Antoine Gros fait figure hardie et étrange. Ce n'est pas qu'il fût, de propos délibéré, entraîné à l'insoumission. Jamais homme ne révéra avec une plus exacte religion les règles et les maîtres. Il attachait à ce que faisait David, à ce que David avait dit, l'autorité d'une force indiscutable. Quand l'exil relègue David à l'étranger, il confie à Gros son atelier, ses élèves ; son enseignement, il en était certain, serait par lui scrupuleusement continué et respecté ; il ne se trompait pas.



(Photo Giraudon)

Gros. Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa. *Musée Condé, Chantilly.*

Et pourtant ce que nous goûtons chez Gros, c'est que son tempérament, l'instinct secret de sa personnalité l'emportait chez lui sur les préceptes ; il s'y dérobait avec magnificence. Mais il ne s'en doutait pas. Très tard il se rendit compte que, par une exaltation du coloris, par une expansion involontaire du sentiment lyrique, il avait ouvert la voie à ces novateurs dont l'audace l'épouvantait, Géricault et Delacroix. Il tenta aussitôt de se réfréner, de se rapprocher de son modèle. Il s'aliéna la sympathie des nouveaux venus, rebutés par tant de sécheresse recherchée, par ce lugubre dépouillement de couleur vivace ou de fraîcheur dans le geste et l'attitude ; il ne put s'assurer une profonde estime chez les partisans de la doctrine classique avec des productions lamentables comme ses plafonds au Louvre, son *Hercule et Diomède*, du Musée de Toulouse.

Comprit-il alors, cet homme de soixante-quatre ans, qu'un attachement aussi orthodoxe aux doctrines davidiennes provenait de l'inutile survivance d'un culte désormais caduc ? Il abhorrait le désordre que l'on prisait chez les jeunes peintres, et c'était lui-même qui, par irréflexion, dans l'imprévoyance de l'avenir, leur avait fourni, sinon un prototype, du moins des encouragements dont il avait honte. Incapable de mettre obstacle aux nouvelles forces déchaînées, épouvanté par son impuissante détresse, par ce qu'il regardait comme l'imposture et le mensonge de son art, il en finit d'un coup : son cadavre fut repêché dans la Seine, devant le Bas-Meudon, le 26 juin 1835.

Ce suicide marque la fin du faux classicisme, que David, à partir de son retour à Rome en 1780, avait imposé aux arts de la France. C'est Géricault dont la fougue le bouleverse qui détermine cette libération. L'ère nouvelle pointe, non aux premiers Salons auxquels expose le jeune artiste, il y soulève plus de scandale que d'admiration ; mais au Salon de 1822, quand il rapporte de Londres *le Radeau de la Méduse*, de nombreuses études de chevaux et ses premières lithographies.

Longtemps le conflit des deux écoles demeure incertain. Lentement les fervents du mouvement et de la couleur gagnent la faveur du public. Gros peut espérer encore. En dépit cependant de la protection des autorités et du monde officiel, malgré la prépondérance de leurs situations honorifiques, les tenants de la période antérieure soulèvent de moins en moins l'assentiment, à défaut de l'enthousiasme, du public. Les meilleurs des élèves de David élargissent leurs procédés, étendent le champ de

leurs investigations, passent des modèles compassés de l'Antiquité ou de la Renaissance à des objets choisis dans l'existence réelle et familière. Cette évolution avisée, que mène le clair génie d'Ingres, s'oppose au débordement excessif des Romantiques ; la hardiesse s'en dissimule sous des dehors prudents ; elle relâche mais ne tranche pas les liens de vénération qui attachent les esprits à l'enseignement de David. Elle abandonne seulement des formules périmées, tandis que Gros s'essaye à les faire revivre, ces formules précisément que s'ingénieront à soutenir en dépit des temps les médiocres, les satisfaits, les dispensateurs de prix, de commandes, de privilèges et de croix.

Gros était d'une trempe quand même bien supérieure. Sa circonspection, ses remords intimes, n'empêchent qu'il ait été le peintre héroïque des fastes de l'Empire, de ses guerres, de ses triomphes.


(Photo Giraudon)
Gros. Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau *Musée du Louvre.*

Un hasard lui a fait rencontrer Joséphine qui bientôt le présente à Bonaparte. Il exécute l'impétueux *Bonaparte à Arcole* du Musée du Louvre, en Italie. Après neuf années d'absence, il rentre en France et n'y connaît que des succès. Au concours institué pour commémorer le Combat de Nazareth, il remporte le prix, il obtient la commande. L'esquisse mouvementée existe au Musée de Nantes. Mais Bonaparte contremande une composition où n'est rappelée que la gloire de ses comparses, Junot et Murat ; il assigne à l'artiste un sujet différent, sa propre visite, le 11 mars 1799, aux Pestiférés de Jaffa.

Gros couvre l'ébauche commencée de son *Combat de Nazareth* et peint sur la même toile le grand tableau que l'on connaît. Dans la salle du Jeu de Paume, en moins de six mois, il achève son œuvre. Elle est exposée au Salon de 1804, et louée universellement. Des artistes fixent au cadre une longue palme, y attachent des couronnes. Un banquet présidé par David et par Vien lui est offert. L'Empereur, en Allemagne, se fait adresser à son sujet un rapport, par Denon.

Qui pressent aussitôt l'élan que cette composition si nouvelle va déterminer ? Personne. Pour la première fois, de la toile dédiée à la glorification d'un personnage, il ne se détache pas en posture de heros, ne s'implante pas au centre du tableau, n'annule pas de sa présence ou, du moins, n'absorbe pas la présence des autres dont le groupement ne sert qu'à l'exalter dans son apothéose. Ce tableau est une image de vie, transcrite de la vie réelle à la vie de l'art, grâce à la sagacité du peintre. Certes Gros a subordonné l'observation de la vérité matérielle aux nécessités de l'effet général qu'il a voulu produire. La scène est dans un hôpital ; il en a abattu les murs, il a ouvert vers le fond de vastes baies baignées par la lumière et par où l'on voit la citadelle, la ville, un paysage montueux.

Le catalogue Frédéric Villot (1855) le décrit fort bien : c'est « au deuxième plan, vers le centre de la composition », — au *deuxième* plan seulement, et seulement *vers* le centre de la composition, — que « dans l'intérieur d'une riche mosquée entourée d'une vaste cour et convertie en hôpital, le Général en chef, suivi des généraux Berthier et Bessières,... touche sans crainte les tumeurs pestilentielles d'un matelot debout, à moitié nu ». Ailleurs, un médecin turc panse un soldat que soutient un Arabe ; un officier à demi aveugle avance en tâtonnant à travers les colonnes ; un malade expire appuyé aux genoux d'un jeune chirurgien. D'autres gisent sur le sol, où la souffrance les terrasse. Deux Arabes distribuent du pain à quelques convalescents.

Ces épisodes se subordonnent les uns aux autres, se lient dans une progression équilibrée d'intérêt. L'entourage du héros et le monde entier ne sont pas sacrifiés à sa seule exaltation. Au contraire, innovation et renver-

sement imprévu des habitudes, la vie soudaine, la vie multipliée, la vie des hommes et des choses sert à accentuer la grandeur simple de l'acte qu'on a pris à tâche d'immortaliser. Parmi ces souffrances sans nombre, contrebalancées par tant de gestes de devoir et de dévouement, dans cette assistance mouvementée, il est possible que l'apparition du jeune général n'attire point d'abord et impérieusement les regards. Mais d'un groupe à un autre groupe ils se fixent sur son geste de magnanimité et de sang-froid, dont l'héroïsme qui s'ignore l'emporte en grandeur sur mainte action du champ de bataille.

Les maîtres académiques saluent l'œuvre de Gros ; ils la sentent revenue à des traditions profondément anciennes et vénérables par la science de la composition. L'art indépendant qui s'éveille s'enflamme du jet de lyrisme qui y transfigure, qui y prolonge au delà de la réalité stricte la puissance expansive et décorative. L'avenir s'y élabore ; du passé scolaire l'essentiel fécond est conservé ; mais la passion s'allume, l'enthousiasme et le mouvement, une ferveur nouvelle, invincible et diverse.

Le Général en chef Bonaparte visite les Pestiférés de Jaffa, en soi-même, par sa beauté propre, l'œuvre est d'importance capitale. Si Gros en a puisé le principe dans l'enseignement restrictif de David, dans son erreur, si l'on préfère, elle contribue à le rendre respectable, puisque c'est en s'y conformant que l'artiste en a libéré l'avenir. En tous cas, l'avenir en sort épuré, fortifié, éclatant de sève et de jeunesse fraîche.

Les triomphes de Gros se succèdent, dans un même esprit. Aux *Pestiférés* s'adjoint une autre composition non moins magnifique et tranquillement audacieuse : *Napoléon visite le champ de bataille d'Eylau avant de passer la revue des troupes*. Les procédés et la méthode de groupement assurent l'intérêt d'une façon analogue. Forcément la figure impériale ressort, ici, davantage, mais encore la multiplicité d'épisodes contrastés ou concordants en souligne la signification héroïque. Plus d'espace, plus d'atmosphère que dans *les Pestiférés ;* une lumière terne de journée neigeuse se distribue uniformément, à peine une certaine tendance à l'emphase dans les attitudes, mais qui n'en altère pas tout à fait la promptitude spontanée.



(Photo Giraudon)

Gros. Bonaparte au pont d'Arcole. *Château de Versailles.*

Ces deux chefs-d'œuvre emplissent le glorieux apport de Gros, et y suffisent, mais il sied de ne point oublier quelques fiers et beaux portraits. *Bonaparte à Arcole* figure au Louvre, ainsi que le sobre et délicat *Portrait d'Alcide de la Rivallière*, qui était son élève, le fastueux *Portrait du lieutenant-général comte Fournier-Sarlovèze*, qui voisine, par son emportement, avec des figures de Géricault, et le *Portrait de Christine Boyer, première femme du prince Lucien Bonaparte*, qui au contraire, se rapprocherait plutôt d'un Gérard.

Ainsi Antonie Gros, bien qu'il ait oscillé sans cesse d'un pôle à l'autre et se soit en fin de compte désespéré de s'être laissé dépasser par la fougue de son tempérament, a orienté l'art français selon ses destinées authentiques. Il lui a retiré ses chaînes ; un romantisme inconscient, contenu, s'imposait à sa sincérité puissante. De ses deux chefs-d'œuvre, ni la construction ni la couleur ne lui étaient imposées par une docilité aux préceptes, aux formules préétablies, mais elles lui ont été inspirées par son imagination riche, savante, attentive.

Quand le créateur d'art, soumis à l'observation directe de la nature, discipline dans une mesure féconde les élans de son imagination, sa hardiesse d'invention constitue la réserve la plus féconde d'un classicisme véritable.

Ce qui n'est que recettes et procédés s'ensevelit dans la poussière.

Les derniers imitateurs du laisser-aller et de la nonchalance de Boucher ont été exterminés par la rénovation de volonté et de savoir imposée par David. En même temps Prud'hon, indifférent aux formules et aux luttes doctrinales, enrichit par son apport personnel l'hoirie des siècles, mais Gros y insuffle son accent et sa passion. Géricault, Delacroix, apparaissent, et l'art en sera magnifié.

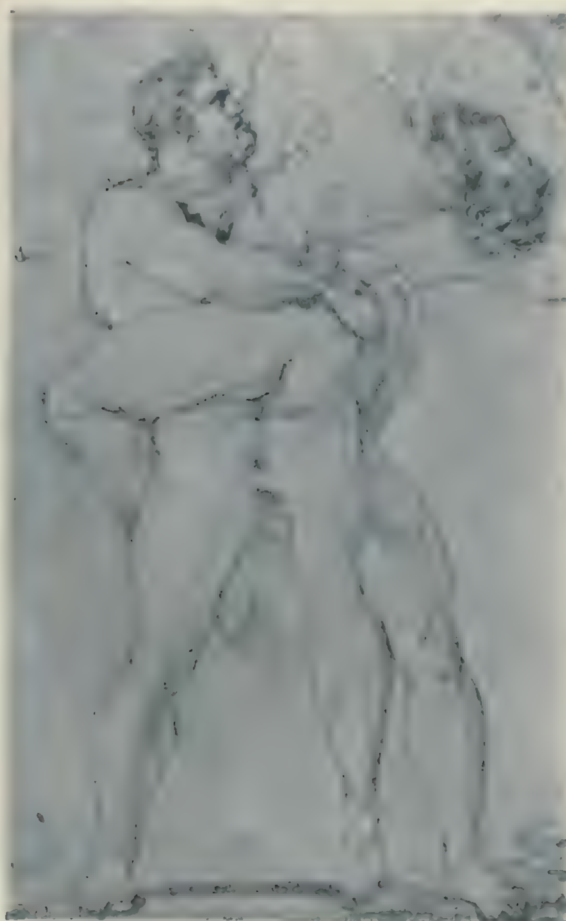


Photo Giraudon

Gros. Hercule étouffant Antée.
Copie. Dessin. *Ecole des Beaux Arts.*



Géricault. Le Radeau de la Méduse. *Musée du Louvre.* (Photo Giraudon)



EUGÈNE DELACROIX — LES MASSACRES DE SCIO (photo Druet)

" L'Art Français de la Révolution à nos jours "

CHAPITRE II

LE ROMANTISME

LE LYRISME DE PRUD'HON. — LE RÉALISME DE GÉRICAULT.
DELACROIX. — INGRES.
LES DEUX TENDANCES EN LUTTE ET, PARFOIS, EN ÉQUILIBRE. — DAUMIER.

I. — LE PRÉROMANTISME.



ORSQUE, en 1789, Pierre Prud'hon, âgé de trente et un ans, fut revenu de Rome à Paris, il y subit tout d'abord une longue et douloureuse période de misère. Il était marié — mal marié — à une femme acariâtre, de goûts, dit-on, très vulgaires, incapable de comprendre et de partager les élans et les espoirs de son imagination, les ambitions de son esprit ; il était père de famille ; il était très pauvre ; il lui fallait gagner sa subsistance et celle des siens. Il dessina, ignoré et inconnu, des vignettes, des têtes de lettres, des adresses de marchands, parfois des portraits au pastel et en miniature. En 1794, il passe à Rigny, en Franche-Comté, et y exécute de nombreux portraits. C'est alors que Didot l'Aîné arrête sur lui son attention, lui commande des illustrations pour *Daphnis et Chloé* ; c'est alors que Frochot, qui allait devenir préfet de la Seine, le connaît et le prend sous sa protection.

Désormais la chance, la faveur du sort, l'accompagne discrètement et sûrement. En 1799, sur le dessin qui lui a valu un prix d'encouragement, une composition représentant *La Vérité descendant des cieux et conduite par la Sagesse,* lui est commandée pour le plafond de la salle des gardes de Saint-Cloud. Elle se trouve actuellement au Louvre.



Prud'hon. La Pelotonneuse, dessin. *Musée de Chantilly.* (Photo Giraudon)

C'est dans l'étude, qui, en Italie, le passionnait, des grandes décorations de Pierre de Cortone, de Léonard, de Raphaël, et, plus encore, du suave Corrège, que Prud'hon avait puisé ce sens et cette habitude de l'allégorie si particuliers à son art. Il y trouvait l'occasion d'élever à la puissance d'une idée générale les conceptions poétiques dont s'enchantait son cerveau. Comme, néanmoins, il ne perdait jamais de vue la nécessité de douer ses figures significatives de vigueur plastique et expressive dans l'action, dans l'abandon ou dans le mouvement, il évitait d'instinct l'écueil redoutable où s'abîment si communément ceux qui allégorisent ; ils se satisfont de laisser transparaître leur pensée au choix d'emblêmes,

d'attributs accompagnant par tradition invariable les mêmes abstractions figurées ; ils ne s'occupent point de leur insuffler la vie, de les créer selon les besoins de leur rêve, réelles et individuelles, tout en demeurant héroïques ou divines.

Où l'on découvre, dans un paysage sinistre, vague, impressionnant, sous une nuit de lune sombre, à la lumière rouge d'une torche, *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* (Salon de 1808, Musée du Louvre), le tableau frappe par sa valeur double : un homme au visage mauvais et peut-être plus maudit encore que mauvais, fuit, les genoux ployés, plein de terreur et le poignard à la main, par les solitudes rocheuses. De grandes figures ailées le poursuivent, le harcèlent, tandis que le corps d'un homme tué gît encore sur le sol. L'une des figures ailées atteste du doigt la honte du forfait ; l'autre s'apprête à saisir le meurtrier. N'en est-ce assez de voir là ce criminel, qui vient de commettre ce crime, et qui, épouvanté de lui-même, fuit, où il peut, comme il peut, l'idée qui le torture en son for intérieur, de la justice des hommes et de la sainte vengeance de Dieu ? Certes, mais ce sera, selon la volonté nette et énergique du peintre, tous les crimes également, le *Crime*, et ce sera, évoquée en de véhémentes et augustes apparitions, la personnalisation symbolique de la Justice et de la Vengeance.



Prud'hon. Portrait de Mme Jarre. (Photo Giraudon)

L'allégorie, familière aux Florentins du XVe siècle, tôt banalisée par la répétition fastidieuse, lors de la Renaissance, des effets identiques dans des formes immuables, ne s'entretient que, dans un perpétuel rajeunissement, par la grâce d'inventions sans cesse renouvelées. Elle est indispensable aux artistes d'ambition vaste qui prétendent faire tenir le monde de l'esprit dans leurs créations. Elle étouffe l'inspiration des médiocres, elle tue les sots. Mais elle soutient et favorise l'essor du génie. Que seraient, s'ils en avaient usé, non à leur gré, mais avec le respect superstitieux de formules décriées, Michel-Ange ou Rubens, Poussin, même Boucher, et encore Pierre Prud'hon ?

Dans de petites compositions il excelle, où le dessin est serré, comme (au Louvre) l'esquisse allégorique à propos du *Mariage de Napoléon et de Marie-Louise*. Mais s'il descend à l'histoire, il déchoit. Son poétique esprit le dessert. Il ne veut plus idéaliser, il évoque au plus près la réalité, sans se permettre de la transfigurer : dans ce tableau où il représente l'*Entrevue de Napoléon Ier et de l'empereur François II à Sarutschitz en Moravie, après la bataille d'Austerlitz*, on peut croire exacte la figuration de la scène et du site, fidèle la ressemblance des deux augustes modèles, mais que cela demeure figé, froid, indifférent !

Bien mieux à son aise Prud'hon, lorsqu'il interprète quelque épisode religieux : ce tout tremblant, ce troublant ensemble d'atmosphère où palpite, on croirait, sur la croix, le corps livide et qu'on voit souffrir de Jésus. Il n'est de Christ moderne aussi émouvant, aussi humain tout en conservant son caractère divin, que celui que, plus tard, peindra Eugène Carrière.

Une pureté délicate et saine frémit en l'*Assomption de la Vierge* que si suavement il a peinte, sur fond d'or, les bras étendus, les yeux fixés au ciel, et soutenue par les anges.

Les mythes délicieux de l'Antiquité païenne s'adaptent à son tempérament voluptueux et songeur. Un *Zéphire* se balance sur l'eau, d'un pied délicat frôle la surface légère de la vague.

Dans le dessin « gras, invisible et sournois », selon Baudelaire, « qui serpente sous la couleur », dans le dessin de ces corps un peu mous à force de grâce sensuelle, Prud'hon, par le charme d'un clair-obscur qui s'alanguit et qui frémit, introduit de l'air et de la lumière. Sous le règne glacial de David, Prud'hon, isolé, muré dans son rêve candide, se soucie d'imprimer à ses figures l'apparence d'une vie souple et d'une passion indécise et

contenue. L'*Enlèvement de Psyché*, son chef-d'œuvre, la présente endormie, candide et confiante en son amour, dans un laisser-aller absolu, les paupières chastes, les lèvres et les narines laissant passer le souffle d'une haleine souriante, tandis que les zéphyrs l'emportent par l'espace et que sa chevelure bénie et la draperie qui l'environne ondulent chastement selon les courbes de son beau corps.

On lui doit, enfin, des portraits admirables, aussi sûrs, aussi authentiquement doués de ressemblance que les portraits de David et de ses élèves, plus empreints de la délicatesse de son imagination, plus vibrants de signification puisée en l'âme de ses modèles.

Au Louvre, il suffit d'énumérer ces *portraits* d'hommes, *de M. Vallet, du jeune homme* aux lèvres ardentes de baisers promis, et *du baron Denon* qui vient à vous, parle avec une mordante finesse et porte dans les yeux une malice douce et pétillante.



(Photo Giraudon)
Prud'hon. L'Enlèvement de Psyché. *Musée du Louvre.*

De 1796 date le petit *portrait de Marie-Marguerite Lagnier (devenue plus tard Madame Versigny)*, jolie et gracieuse enfant. Le *portrait de Madame Jarre* parut au Salon de 1812. La belle tête ronde, aux yeux velouteux, se couronne de fleurs des champs posées sur sa sombre et lourde chevelure. Les bras nus et ronds, l'opulente poitrine font contraste au châle de cachemire rouge qu'elle porte par-dessus la robe blanche. Une rare expression de bonté attentive attache à cette tendre effigie de femme. Mais ce n'est point le plus beau des portraits de Prud'hon, puisque existe, au Louvre même, le prodigieux et célèbre *portrait de l'Impératrice Joséphine*. Méditative, mélancolique presque, elle s'assied et s'accoude sous les arbres de la Malmaison. Ses pures narines aspirent l'air, ses beaux yeux rêveurs regardent sans voir, devant elle, vers le sol. La robe blanche à points d'or s'ouvre sur sa gorge libre et la naissance des seins ; les bras sont nus. Un châle rouge s'enroule en plis au gré de l'attitude allongée de la Princesse. Autour un grand paysage incline sur son repos le feuillage de grands arbres.

Prud'hon, en réalité, plus que David, par sa préoccupation purement et uniquement de peindre, d'évoquer des images silencieuses ou mouvementées, par les ressources d'un dessin sobre, précis et élégant, par les moyens de la couleur et des tons opposés qui le dotent d'un élément par lequel il respire et s'accentue durablement dans la mémoire des hommes, rejoint l'esprit classique, l'esprit de la plus pure tradition. David s'oblige et oblige ses élèves au respect d'une érudition dont les principes et les connaissances s'avèrent, à l'examen, plus ou moins discutables ou fondés ; c'est l'archéologie qui le contraint, l'entrave ou le soutient de ses découvertes et de ses lois. C'est un aspect de la forme, de l'apparence exté-

rieure qu'il suppose immuable. Prud'hon n'a repris des anciens que la leçon de leur mode de sentir ou de penser, et de traduire par les dehors visibles les émotions du dedans. En cela il est, d'une part, proche de Poussin, comme du Corrège ou de Giorgione, et, ainsi, il est classique. Il prépare la voie aux romantiques. Géricault, Delacroix peuvent de son exemple se réclamer.

Pendant la période où se préparait, à l'écart et sans bruit agressif, sinon la réaction, l'opposition au système davidien, de moindres peintres, plusieurs qui néanmoins en étaient issus, se rapprochaient de la nature et imprimaient à leur œuvre une allure plus libre. Madame Vigée-Lebrun, portraitiste élégante et maniérée, poussait souvent le souci de l'agrément jusqu'à une fastidieuse afféterie. Carle Vernet, après avoir tenté de demeurer dans la routine la mieux établie, finit par céder à son instinct, et le meilleur de sa réputation provient des scènes de chasse, de courses, de ses petits tableaux de genre et de paysage.

Mathieu Cochereau promettait de produire d'agréables tableaux de mœurs et d'usages, des intérieurs discrets, comme on le pressent par son *Intérieur de l'atelier de David* (Louvre), et surtout par le *Prévost démontrant les panoramas* que conserve le musée de Chartres ; mais il périt accidentellement en mer, à vingt-quatre ans. Granet, d'Aix-en-Provence *(Intérieur d'un asile)*, a peint également de bonnes œuvres de ce genre, mais les plus marquantes, et qu'il convient surtout de retenir, sont celles du lillois Louis-Léopold Boilly.



(Photo Giraudon)
Boilly. L'Arrivée d'une diligence (détail). *Musée du Louvre.*

L'Arrivée d'une diligence dans la Cour des Messageries, avec ses groupes notés spirituellement, mais un peu conventionnels d'attitudes, n'en est pas moins un document aussi charmant que précieux sur l'aspect et les coutumes de Paris au début du XIXᵉ siècle. *Houdon dans son atelier* est enveloppé dans une lumière plus douce. Le musée Carnavalet possède le célèbre *Départ des Conscrits de 1807*, au mouvement vrai dans son apprêt un peu mièvre pourtant. On se souvient encore d'un *Déménagement*, et de cette populaire *Distribution de vin et de comestibles aux Champs-Elysées* où entre plus de vérité que de piquant purement anecdotique.



Granet. Une Salle d'asile. (Photo Giraudon)

Le meilleur de l'œuvre de Boilly, ce sont peut-être les milliers de menus portraits, presque de miniatures, où il fixe avec une grâce vivace et exquise la ressemblance de ses contemporains (Musées de Lille, de Douai, — groupe de trois personnages, *Les Amateurs*,



(Photo Giraudon)
Géricault. Le Cuirassier blessé. *Musée du Louvre.*

au Musée du Louvre). Dans le groupe des *Artistes dans l'atelier d'Isabey* que possède le Louvre se retrouve la suite de vingt-sept portraits particulièrement étudiés qui est à Lille.

Soudain, au milieu de cette production picturale, plus docte qu'enthousiaste, d'apparence toujours et également méthodique et circonspecte, le Salon de 1812 produisit une œuvre dont l'aspect aventureux, désordonné et puissant déconcerta la critique et troubla les vieux maîtres. L'attrait toutefois en était si séduisant, l'intérêt s'en imposait si bien qu'ils ne purent s'empêcher d'attribuer à l'auteur, Jean-Louis-André-Théodore Géricault, une médaille d'or. A vingt et un ans, cet artiste avait réalisé en douze jours, se répétait-on stupéfait, cet énorme portrait de fougue où, sur un fond de bataille, avec des chasseurs qui chargent, une pièce de canon, des affûts brisés, se détache au premier plan le cheval gris et cabré dont le cavalier, sabre au clair, se dresse à demi retourné, ardent et frémissant. C'était le *portrait équestre de M. D...* (M. Dieudonné, lieutenant des guides de l'Empereur); c'est, à présent, au Louvre, un *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant.*

Comme pendant, il exposait en 1814, ainsi qu'il est encore au Louvre, le *Cuirassier blessé quittant le feu.* On le voit conduisant par la bride son cheval, et la gauche au fourreau du sabre, s'éloigner, pâle et souffrant, du combat qui emplit le fond d'une fumée confuse.

Un *Carabinier*, de grandeur naturelle également, vu à mi-corps, dans sa cuirasse dorée par-dessus l'uniforme blanc, le visage tourné de profil vers la gauche, se rattache à la même veine héroïque du peintre, qui est forte, splendide et vraiment neuve. Il ravive ce que David a presque partout négligé, ce dont Prud'hon a rarement tiré profit, l'accord des personnages avec le milieu où il est placé, cette accentuation du personnage par le décor et le paysage. Sauf au *portrait de Mlle du Val d'Ognes*, au *portrait de Lavoisier et sa femme*, le fond dans les portraits par David est, le plus souvent neutre ou bien il demeure indifférent. Les fonds imaginés par Gérard, par Gros, équivalent aux fonds de toile mal peinte où se détachaient naguère, chez les photographes, les visages vus de trois quarts de leurs clients, et ne portent pas en eux une plus vibrante signification. Prud'hon même n'a vivifié de cette manière que le *portrait de l'Impératrice Joséphine.*



Photo Giraudon
Géricault. La Course des " barberi " à Rome. *Musée du Louvre.*

L'opposition facile des clairs de la figure avec un ton uniforme, plus ou moins contrasté, sur une sorte d'écran plus ou moins passif et conventionnel qui n'existe que pour mieux faire ressortir les effets recherchés, cette aberration ou, tout au moins, ce procédé presque barbare à force d'être primaire, qui ne se tolère que parce que de grands maîtres l'ont accueilli dans des tableaux dont la beauté est évidente, et ne s'explique que par la nonchalance ou la hâte de l'artiste, résiste aux atteintes que Géricault, de toute la vigueur de son ingénue audace, lui a portées, se perpétue d'ailleurs, parfois ne déplaît pas, car tout dépend du génie du peintre, car même un fond de pratique, d'arrangement arbitraire et glacial peut ajouter au charme d'un tableau, à condition que le peintre y attache son génie, possède du génie en effet.

Géricault, qui possédait du génie, n'était arrêté par aucune formule, mais aussi ne se souciait guère de rénover des procédés ou des formules, de leur restituer une apparence de vie. La vie, il la voulait traduire où il la rencontrait autour de lui, dans l'évocation pathétique de grands faits contemporains, guerre ou désastres qui occupaient l'opinion publique, ou dans l'observation vigilante des attitudes et des mouvements familiers.



(Photo Giraudon)
Géricault. Officier de chasseurs à cheval chargeant. *Musée du Louvre.*

Le récit d'un naufrage, non moins que ses contemporains, avait fortement frappé, occupé son imagination. Le 2 juillet 1816, la frégate *La Méduse*, portant à bord quatre cents hommes, marins ou passagers, tombait en plein océan, sur un écueil. « Après cinq jours d'inutiles efforts », écrivait un des survivants, M. Corréard, « pour remettre le navire à flot, un radeau fut construit, et cent quarante-neuf victimes y furent entassées, tandis que tout le reste se précipitait dans les canots. Bientôt les canots coupèrent les amarres, et le radeau qu'ils devaient traîner à la remorque resta seul au milieu de l'immensité des mers. Alors la faim, la soif, le désespoir armèrent ces hommes les uns contre les autres. Enfin, le douzième jour de ce supplice surhumain, l'*Argus* recueillit quinze mourants. »

C'est le moment d'espoir et d'angoisse éveillé en l'âme des plus résistants, quand la plupart demeurent mornes, abattus, désespérés, que Géricault a représenté dans la grande toile qui est son chef-d'œuvre. Là-bas, au loin, au fond de la mer sombre et houleuse, sous un ciel de nuages lourds et menaçants, toute petite, presque indistincte, une voile à l'horizon vient d'apparaître. Deux hommes se sont dressés, l'indiquent à des matelots qui, près d'eux, se soulèvent à demi. Un nègre, un autre matelot déploient, agitent leurs mouchoirs : seront-ils aperçus ? Quelques-uns se traînent et se rapprochent. Mais un vieillard impassible tient sur ses genoux le cadavre de son fils ; des cadavres attestent la cruauté du martyre enduré, un passager à demi fou s'arrache les cheveux....

Cette scène, à l'époque, fut jugée trop réaliste ; elle répugnait au goût académique. Elle était traitée cependant avec de grands ménagements, et même, si l'on se reporte à la tête du vieillard, avec un respect des convenances académiques au point qu'on s'y souvient de l'atelier de Guérin, mais avec une fougue dans le mouvement, une dépense du contraste et de la valeur expressive à quoi l'on n'était pas accoutumé. La tradition veut que David, Gérard, Gros aient estimé très haut le talent de l'auteur. Mais ni le public ni la critique n'acquiescèrent à leur jugement. Géricault, dépité transporta sa toile à Londres où elle obtint la plus grande faveur, une quasi-unanime admiration.

Le séjour que prolongea en Angleterre Géricault

durant plus de deux ans fut très profitable au développement de son talent. D'abord il y exécuta de nombreuses lithographies, des dessins, des croquis d'après les chevaux pour lesquels il s'était pris de passion, et toutes ces petites études à l'huile qui abondent, en France, dans les musées de province non moins qu'à Paris. Il rapportait aussi quantité de fervents, de vastes projets, qu'il n'eut, par malheur, pas le loisir de mettre à exécution. Une maladie sournoise et impitoyable s'abattit bientôt sur lui ; il y succomba le 18 janvier 1824, âgé à peine de trente-deux ans et quatre mois, entouré, pleuré de tous ses amis, de ses compagnons d'étude et d'atelier, comme le fait bien sentir le petit tableau *(La mort de Géricault)* de Scheffer, au Louvre.

« La mort de Géricault » écrivait son ami Eugène Delacroix « est un des plus grands malheurs qui soient arrivés à l'art français. » Un tel jugement n'apparaît pas, même aujourd'hui, exagéré.



(Photo Giraudon)

Géricault. Étude pour une Chasse au cerf dessin. *Musée du Louvre.*

Géricault a découvert à l'art français le monde et les gens en mouvement. Il a bousculé l'immobilité, la pause des classiques, démenti la stabilité figée des académiques. Il a orienté l'art dans ses voies nouvelles. Son œuvre est le prélude héroïque et grandiose de l'art de Delacroix, et, à travers Delacroix, de tout ce qui en découle ou le dément en se rattachant encore à lui. Le modèle, bien qu'il le serre de très près, ne se revêt pas à ses yeux d'un aspect permanent et fixe. L'air l'envahit, le baigne, le mouvement en modifie et en détermine la forme, le poids, la résistance ; les lumières et la passion intérieure entament l'enveloppe. Degas, précisément et lointainement, est annoncé par ses *Etudes de chevaux.*

Tantôt ce sont, comme au Louvre, *Les Courses d'Epsom*, où les jockeys, à la pointe de la cravache, enlèvent le galop final d'un seul mouvement, chez tous le même, tantôt telle ou telle épisode de *Course* encore où les chevaux s'élancent d'une impétuosité égale et pareille, car presque toujours, au moment où les saisit Géricault, chacun se trouve suspendu au point exactement semblable du galop ; il n'en est pas un qui se soulève tandis qu'un autre se distend des quatre fers au-dessus du sol ou qu'un troisième y touche du bord de son sabot ; l'élan est unanime, et c'est peut-être une erreur dans la réalité, mais elle doue d'une force d'essor que rien ne contrarie sa représentation figurée. Et puis Géricault avait-il le temps de surprendre ces fugaces différences au passage si rapide des courses ? Il était naturel de noter en premier lieu les ressemblances ; l'écart et la disparate se vérifieront plus tard.

Les chevaux au repos sont étudiés avec un sens plus rigoureux de la ressemblance matérielle : (au Louvre) le *Cheval turc dans une écurie*, le *Cheval espagnol dans une écurie, Ecurie de cinq chevaux vus par la croupe, Cheval, Tête de cheval*, etc., ainsi que le *Four à plâtre*, la *Tête de chien bouledogue* sont des morceaux de peinture de premier ordre, d'une vigueur de suggestion considérable, des morceaux de grand maître.

Il s'agit de bien comprendre, ici, que, même dans ces petites toiles, dans ces tableaux ébauchés ou d'étude, Géricault ne se diminue pas jusqu'à la peinture de genre. Là, l'idéal est une sorte de coquetterie aisée, de joliesse amusante, où se cueille, aux plus heureuses réussites, la fleur d'aimables anecdotes mythologiques ou d'intimité actuelle ; on passe, on est charmé ; à quoi serait-il bon d'insister avec une attention qui scrute ou s'enthousiasme ?

Martin Drolling (et son *Intérieur de Cuisine)*, le

gracieux Momal, de Douai, avec ses vues et ses allégories, Louis Watteau de Valenciennes, avec de charmantes fêtes galantes ; et Mlle Gérard, et Gamelin de Carcassonne, et Réattu d'Arles, et Xavier Leprince, avec leurs qualités et leurs défaillances, moyens et séduisants, ne sortent pas du genre. Géricault creuse profond ; ses bêtes, ses garçons d'écurie, ses jockeys, dans son regard d'artiste, acquièrent une valeur vraiment humaine, qu'égale, sans la surpasser, celle de ses guerriers et de ses héros de drame.

II. — DELACROIX ET LE ROMANTISME

Peut-être est-ce en cela, que lui fut, comme à Delacroix, favorable la rencontre fortuite avec un jeune étranger, qui était plein d'idées nouvelles et fécondes, l'anglais Richard Parkes Bonington. Celui-ci (1801-1828), d'une façon moins tumultueuse et abondante, mais non moins spontanée, était aussi par l'instinct ingénu tout naturellement un peintre prodigieux. Delacroix, tout le long de sa vie, lui a rendu hommage et a tenté de définir ce qu'il apporta à l'art de dons frais et nouveaux. Ils s'étaient rencontrés par hasard dans les galeries du Louvre, tous deux essayant par une étude attentive de pénétrer les secrets des grands maîtres italiens et flamands. Ensuite, ils fréquentèrent la célèbre Académie de Suisse où ils se lièrent d'intimité avec le jeune, timide rénovateur, révélateur vrai du paysage moderne en France, Paul Huet, et où fréquentaient en même temps tous les « révolutionnaires du pinceau ».



Bonington. Vue de Venise. *Musée du Louvre.* (Photo Giraudon)

Le plus précieux de l'apport de Bonington, ravi si tôt par la mort, tient sans doute dans ses vues de villes et de sites de province, à l'huile ou à l'aquarelle, si prestement, si pittoresquement et si sobrement enlevées : *Vue de Lillebonne*, et, au Louvre, *Vue du Parc de Versailles*, dont la solidité en même temps que les qualités de souplesse dans le faire, la vérité mouvante de l'atmosphère et la luminosité heureuse ne s'imposent pas moins que dans les paysages de son compatriote Constable. Son exemple, sinon son influence directe, exerça sur les paysagistes français un prestige indéniable. Mais aussi dans la figure, dans la composition de petits sujets à la fois historiques et intimes, ce qu'il apporta ne saurait être négligé.

Sans doute sommes-nous bien las de scènes qui évoquent *Mazarin et Anne d'Autriche*, *François Ier et la duchesse d'Etampes*, *Henri IV et les Ambassadeurs* ; trop d'entrepreneurs de bric-à-brac et d'effets faussés par un clair-obscur d'atelier ou de convention nous ont habitués à nous détourner de telles données, si spirituelles qu'elles se prétendissent, et à prendre en horreur un art fastidieux et stérile basé sur quelque anecdote archéologique, dont l'intérêt n'est ni éternel ni général.

D'abord aux toiles de Bonington, l'apparat d'érudition disparaît. L'essentiel pour la ressemblance légendaire des modèles, l'essentiel dans ce qui suscite le lieu de la scène, le mobilier, le costume de l'époque. Ce n'est pas là que le peintre insiste ; le peintre domine, il n'y a pas, ici, un narrateur, un docteur, ni même un homme d'esprit. Une atmosphère chaude et douce enveloppe les personnages, le geste, les attitudes sobres et fins, et surtout la touche de couleur, soyeuse ou grasse, est d'une fermeté, d'une vérité, d'une jus-



EUGÈNE DELACROIX — LA LIBERTÉ SUR LES BARRICADES (Musée du Louvre)

L'Art Français de la Révolution à nos jours

tesse émouvante qui arrête et confond l'imagination.

Tel, avec cet apport qu'il confesse et honore, fondu ici sciemment ou parfois d'instinct à d'autres qu'il requiert, guette et surprend chez les meilleurs contemporains, ses pairs, Eugène Delacroix résume en soi cette richesse souple d'enthousiasme et de vérité. De Géricault à Bonington, les jeunes d'alors, si tôt tombés, se redressent dans son ardeur. Par lui définitivement l'art de France s'ouvre une large voie délaissée. Faut-il osciller du rêve et de l'idée au respect du réel, à la foi dans ce qu'ont enseigné les grands ancêtres ? Delacroix porte en lui la fougue d'une âme bondissante et hardie ; il ne redoute point de se plonger aux espaces du vertige hallucinant, aux domaines éperdus de la fièvre et du songe, mais nul ne tient plus que lui à demeurer conscient, maître de ses moyens, à se rendre fort par le savoir, par l'étude acharnée, à ne pas tourner le dos aux maîtres dont il salue la grandeur, le charme, la sûreté.


(Photo Giraudon)

Bonington. Le Parc de Versailles. *Musée du Louvre.*

Toute sa vie s'est vouée à ce très noble dessein. Obéir aux impulsions de sa nature intime, en traduire, la palette à la main, le large emportement lyrique ; sans l'amoindrir, sans l'étouffer, en assurer le sens et la portée grâce à une science sans cesse étendue par l'analyse passionnée des œuvres du passé : non seulement il creusait à fond les ressources de son métier, mais il interrogeait les poètes, les philosophes de l'antiquité, la Bible, Dante, Shakespeare, pour alimenter de sagesse et de puissance son cerveau en même temps que s'affinait son œil, que s'assouplissait sa main. Parmi les hommes de son temps, doué d'un caractère très sociable, il ne recherchait que ceux dont la conversation pouvait aider à l'accomplissement de son perfectionnement soit intellectuel, soit sensible. Si les expositions de tableaux modernes attiraient sa curiosité, il n'en sollicitait pas moins des motifs d'inspiration à écouter avec avidité l'exécution d'œuvres musicales à propos desquelles il aimait prolonger sa méditation ; il adorait Mozart ; il fréquenta assidûment et aima Chopin fraternellement.

Cependant, bien qu'on eût fait de lui le chef des Romantiques, ce n'est pas aux Romantiques qu'il s'adressait de préférence : Racine l'intéressait plus que Victor Hugo (jamais ces deux grands génies ne se comprirent) ; tout juste faisait-il exception pour Gœthe. Mais il abominait ce qu'il regardait comme une tendance au désordre, à la révolte, et comme dû à des instigations du hasard. Et quant aux peintres, si, dans les siècles révolus, sa prédilection s'adressait aux plus tumultueux d'apparence, à Rubens, à Véronèse, au Tintoret, c'est que, en ce domaine du moins, il se rendait compte de combien de sacrifices aux nécessités d'ordre, d'équilibre, de force réglée et parfaitement méthodique se composait un tumulte d'autant plus chargé de signification et de portée qu'il le savait et se le démontrait apparent, superficiel, et, avec sa science d'homme pénétré des secrets de son art, en vérité, pour qui sait y voir, parfaitement illusoire. On n'a jamais évoqué plastiquement le tumulte que d'une main avec soin disciplinée, qui obéit à des yeux de sang-froid ouverts sur la vérité des symétries et des proportions et à un cerveau précis qui poursuit la réalisation d'un plan concerté, calculé en vue de produire un effet déterminé.

Delacroix tient là, tout entier. Ses personnages se meuvent, se mêlent, vont, viennent, se tordent dans la douleur ou s'élancent dans la joie de leur jeunesse audacieuse, volontaire, indomptable. Mais comme ils sont peints avec une fierté savante, un sentiment de tout ce qui, dans les muscles, agit par un ressort momentané, avec la conscience profonde des reflets que les lumières

et l'ombre font ; comme toutes choses dans une scène imaginée prennent un caractère de vie présente, affluante, abondante, universelle ; comme la notion et les gestes humains se fondent en entrant dans une dépendance mutuelle.

L'esprit humain agit avec une maîtrise si magique que le souvenir de son intervention disparaît. Chez David et ses disciples, on aperçoit le calcul ou la ruse des dispositions accumulées pour aboutir à l'aspect relatif de vérité dans une œuvre ; chez Delacroix la fusion des éléments est telle que le soupçon d'un stratagème s'évanouit. L'ensemble tient nécessairement ; il ne s'échafaude pas à nos yeux par des organes dont nous discernions le choix, le rapprochement judicieux, la liaison préméditée et plus ou moins bien obtenue. L'ensemble se présente d'un choc unique ; ce devient un travail d'en disjoindre l'enchevêtrement obscur.

L'œuvre de Delacroix par le nombre est aussi considérable que par la nouveauté et la chaleur significatives.

Il commença à exposer au Salon de 1822. Jusqu'à sa mort, 13 août 1863, il ne cessa pas un instant de produire. Et non seulement sa production a été des plus abondantes, mais chaque œuvre produite s'appuyait sur une quantité de recherches nouvelles, d'études très poussées, de croquis, d'ébauches, de préparations. Rien n'était abandonné de la composition définitive à la grâce furtive du hasard. Rien qui ne fût calculé en vue de participer à l'expression de l'ensemble, rien qui ne fût à sa place en tant qu'élément de l'effet total. Le paradoxe, au milieu de tout cela, c'est que, de l'œuvre de Delacroix, l'impression de vie surgit vibrante, rythmée, surabondante, et que jamais rien ne s'y fige, ne s'en restreint à l'immobilité hagarde, ne s'y glace.

Le coloriste, le rôle chez lui de la couleur ! Sans doute, l'usage de la couleur intervient dans la manière de Delacroix pour mêler dans un rapport incessant et partout renouveler l'harmonie du geste humain à la palpitation enveloppante des atmosphères et de l'espace. Son sujet ne se sépare point de l'ambiance ; il n'acquiert qu'en elle sa profondeur, sa raison d'être, sa valeur. La couleur, et ses tonalités mouvantes, leurs paroxysmes d'éclat, les assourdissements de leurs sonorités, l'ondoiement riche, mystérieux et constant de leurs ombres et de leurs reflets influencent, régissent, étouffent en apparence les linéaments du dessin pur. La ligne soutient, c'est le squelette, mais disparaît sous l'élément charnel de la couleur et du mouvement. N'est-ce assez que cette couleur construise, que cette couleur échafaude et équilibre les masses, que cette couleur hyperbolique anime les surfaces et les plans ? Qu'on se rapporte à des travaux préparatoires, aux croquis, on verra si Delacroix dessine et si ce dessin, dérobé en dernier lieu à l'examen des spectateurs, est, en réalité, par-dessous la couleur qui frappe seule les regards, négligée ou négligeable, hasardeux ou indifférent ! Delacroix, le premier au XIXe siècle, surprend l'objet dans l'espace et ne l'en sépare pas, et fait de son dessin la traduction mouvante de ces réalités sans cesse en action. Son trait ne désunit pas, il surprend au contraire les relations, il rattache, il dénonce la perpétuelle fusion de tout avec chacun, de chacun en toutes choses.

Evidemment ces éminentes qualités au cours de son existence se sont amplifiées à mesure que de lui-même, de ses moyens, de son but il acquerrait la conscience



(Photo Giraudon)

Eugène Delacroix. Portrait de l'artiste. *Musée du Louvre.*

par l'étude en même temps que par une grave et continue méditation. Il est de ceux, bien rares, à qui leur expérience profite.

On a maintes fois raconté que, à la veille de l'Exposition de 1824, il défit et refit en quelques jours les fonds de son admirable composition (Louvre), *Une scène des Massacres de Scio*. Quelque chose, dont il ne se rendait pas compte, l'empêchait d'être satisfait. Soudain, la chance l'amena en présence de quelques paysages de l'anglais John Constable, lumineux jusqu'au prodige. Voilà ce qu'il cherchait : au lieu d'une teinte uniforme, si intense fût-elle, cet ensemble de petites touches juxtaposées, contrastées, point fondues entre elles, et dont l'effet était de produire une vibration qu'il n'eût point soupçonnée auparavant.

Cette œuvre entraîne Delacroix dans l'orbe qui s'ouvre. Jusque-là il n'a exposé, âgé de 24 ans, en 1822, que *Dante et Virgile*, si mal accueilli déjà par la critique. On y voyait un tumulte criard de couleurs, quelque chose de désordonné que les visiteurs du Louvre ne sauraient à présent soupçonner. Les *Massacres de Scio* ne furent pas accueillis avec plus de faveur ; le peintre désormais était voué au mépris de la foule et aux dénigrements des connaisseurs. Mais le noyau des admirateurs fidèles s'accroissait ; de plus, quelques hommes puissants s'intéressaient à lui, lui assuraient des commandes, lui procurèrent l'occasion de visiter longuement des contrées (voyage au Maroc, à Alger, en Espagne) dont la découverte enchanta sa vision et élargit son art, le désignèrent pour l'exécution de vastes décorations murales : salon du Roi et bibliothèque de la Chambre des Députés ; hémicycle et coupole de la bibliothèque de la Chambre des Pairs (Sénat) ; plafond de la Galerie d'Apollon, au Louvre (1851) ; salon de la Paix à l'Hôtel de Ville (détruit par l'incendie) ; chapelle des Saints-Anges, à Saint-Sulpice.



Eugène Delacroix. La Noce Juive. *Musée du Louvre.* (Photo Giraudon

Nul peintre du XIXe siècle n'a, au même degré que Delacroix, été possédé, peut-on dire, par le démon de la décoration. Ses moindres toiles, ses esquisses se présentent à nous, le plus souvent, comme de surabondantes ébauches de compositions décoratives. On les situe forcément, par l'imagination, au centre de quelque panneau mural d'où elles tirent les accords harmoniques, dont elles confrontent les contrastes colorés pour en fondre la rumeur dans un ensemble où s'apaise le tumulte des gestes, des lignes, des tons chauds et sonores.

Une scène des Massacres de Scio, c'est l'expression condensée d'une architecture qui se sous-entend. Le peintre n'est plus, dans les temps modernes, admis que par exception à couvrir de ses œuvres de vastes étendues murales. Il faut, pour comprendre Delacroix, suppléer à cette condition qui lui manqua trop souvent, reconstituer le milieu imaginaire d'où surgit sa création, abolir par la pensée la froideur du musée qui la renferme, la mesquinerie de la galerie ou du salon qui en amoindrit l'effet, d'autant plus que, dans un milieu resserré et médiocre, les accents ressortent forcés, s'exagèrent jusqu'à l'emphase.



Photo Druet.

Eugène Delacroix. Aquarelle pour les Massacres de Scio.

Si dans ce tableau récemment placé au Louvre, *la Mort de Sardanapale,* un peintre de 28 ans, conscient de la richesse et l'abondance magnifique de ses moyens naturels ou acquis, a résolu d'accumuler, d'entasser, comme le sujet d'ailleurs l'y autorisait, les preuves de sa vigueur, les témoignages d'une science disciplinée au service de son imagination, d'une sensualité saine et puissante tempérée par les trouvailles et le contrôle d'une pénétrante érudition, sûrement sa splendeur gagnerait à se développer dans un cadre moins strict, à s'étaler dans plus d'air et dans plus d'espace.

On croirait devant presque tous les tableaux de Delacroix que la place lui a été mesurée, que le sujet comportait de s'ordonner sur une surface plus étendue, que la plénitude hyperbolique en déborde, en brise et en emporte le cadre.

Sans doute la publication, en 1821, de la tragédie de Byron dédiée à Gœthe, « à l'illustre Gœthe, le premier des écrivains vivants » a inspiré à Delacroix le choix du sujet. Cependant il est à remarquer que son *Sardanapale* diffère du *Sardanapale* byronnien et se rapproche du Sardanapale historique. Selon le poète anglais, le despote, en effet, menacé par le succès de la sédition, ordonne à ses gardes d'entasser dans la grande salle où il est étendu à l'orientale sur son trône, « des fagots, des pommes de pin, et des feuilles séchées, et toutes choses qui prennent feu et s'enflamment par une seule étincelle, d'apporter aussi du bois de cèdre, les drogues et les épices précieuses, de grandes planches pour couvrir un vaste monceau, d'apporter encore de l'encens et de la myrrhe, car c'est pour un haut sacrifice que je construis le bûcher.... » — « Plus haut, mes bons soldats, et

encore plus épais », s'écrie-t-il ; « et veillez à ce que la base n'en soit telle qu'elle en épuise vite la flamme trop subtile..., que le trône en soit le noyau ! » Mais il distribue à ses fidèles ses énormes richesses, il les presse de s'en aller, de fuir, de rejoindre la reine réfugiée déjà en Paphlagonie ; seulement lorsqu'un signe l'avertit de leur départ, la belle esclave ionienne, sa favorite Myrrha, qui seule s'associe à son trépas, apporte la torche, enflamme le bûcher et s'y jette pour périr avec lui. Pour Delacroix, comme pour la tradition, Sardanapale fait mourir avec lui ses femmes, et s'entoure de toutes ses richesses. Un esclave nègre entraîne vers lui son cheval préféré ; des serviteurs poignardent les femmes affolées ; une autre se pâme vers le lit du maître et tout son corps ardent, extasié, se tend vers lui, qui demeure impassible et meurt sans regret ni désir.


Eugène Delacroix. Détail des Massacres de Scio. *Musée du Louvre.* Photo Druet

Parfois, l'esprit de Delacroix s'échauffait sur des objets d'intérêt actuel, sur des idées qui exaltaient l'enthousiasme des contemporains. On sait l'immense pitié qu'avait soulevée en Occident la destinée de la Grèce, l'intérêt que la France et l'Angleterre portaient à ses essais de libération. C'est cette veine qui avait inspiré les *Scènes des Massacres de Scio*. Joachim Gasquet a tracé d'après la figure de la vieille femme, au nez fort, à la poitrine décharnée, qui, fière et amère, est assise au premier plan, une véhémente image, qui, il s'en rend compte, la situe avec justesse au rang des Sibylles de Michel-Ange. Et de même il analyse l'une après l'autre les figures essentielles, le cavalier au cheval romantique qui traîne au bout d'une corde la jeune femme éblouissante, à demi-nue, qui tente en vain de desserrer ses liens ; la femme tuée, le groupe des résignés, lamentables. Et une horrible mélancolie se dégage de « cet hymne verdâtre à l'impuissance, à la résignation. Un amas de blessés, de mourants, de couples enlacés en leur suprême étreinte, de femmes et d'enfants, de guerriers désarmés, attend la mort qui vient. On la respire dans l'air..., on la voit comme grouiller..., elle accourt menaçante avec ce Turc méchant qui serre son mousquet, choisissant dans le tas sa plus vivante proie.

« Plus loin c'est le vrai massacre, les enfants qu'on arrache aux bras des mères, la ruée sur les femmes, la flamme des fusils, les pourpres des carnages. Des cavaliers poursuivent. Des fumées pleurent. Au fond, la ville

brûle. La Mer. Un ciel épouvantable, noyé de reflets sinistres.... Une sorte de brume brillante couvre tout le tableau, en enveloppe l'amertume. »

La même signification indignée, douloureuse, compatissante essore de la toile, conservée au Musée de Bordeaux, *la Grèce expirante sur les ruines de Missolonghi.*

Au fond de la toile à travers les ruines fumantes un soldat noir, farouche, apparaît, et, au premier plan, une jeune femme, d'un grand geste de désolation l'emplit de sa protestation résignée. Certes au foulard dont elle est coiffée, aux chairs de son visage triste et beau, au cou nu, à la gorge claire, aux étoffes du vêtement d'un goût oriental, le coloriste enivré prodigue les fraîcheurs diverses de ses couleurs ardentes et des blancs qui chatoient ; mais le sens de l'allégorie l'oblige à se contraindre pour en ressortir plus puissant, elle s'évoque avec une vigueur toute particulière.



Eugène Delacroix. Etude de la vieille grecque. (Photo Druet)

Une fois au moins, le grand événement contemporain qui sollicitait son attention, qui émouvait son inspiration, ne se pare pas, pour le séduire, des dehors du costume oriental, des armes exotiques, d'un paysage lyrique ou imaginaire. Il a dressé sur la barricade parisienne, dans *Un Episode de Juillet 1830 (La Barricade)* la figure ardente et exaltée de la Liberté en révolte. Elle surgit, héroïque, guidant le peuple, un drapeau à la main, débraillée, la chemise ouverte sur les seins nus ; le décor réel de la ville en tumulte, le visage hâve de l'homme au chapeau de forme haute et du garçon tenant des pistolets, acquièrent de la présence épique une signification inattendue. Elle domine, elle résume le sens de l'ensemble dans une étrange netteté. Le dessin fougueux dote d'une valeur spéciale ce coin du Paris vrai que le peintre a rappelé. Tableau unique par la fusion merveilleuse de l'allégorie et de la vérité coutumière.

Cette verve de vigueur et de vision mouvementée l'artiste la transporte avec maîtrise dans ses autres tableaux historiques, retraçant des épisodes d'époques lointaines et périmées. Le souci d'érudition n'y dessèche point la spontanéité de l'action. La connaissance de l'homme, de l'instinct, du geste humain y surpassent le respect de la tradition et des attitudes convenues. Ni *Justinien* (au Conseil d'Etat), ni *Trajan* (Musée de Rouen) n'ont pour principale fonction de faire valoir l'authenticité de certaines découvertes d'archéologie, mais l'un dicte des lois d'un mouvement tout humain, encore que majestueux, et l'autre rend la justice, d'un air vraiment tempéré de pitié et de ferme bonté.

L'ordonnance des batailles n'est pas non plus, dans les compositions de Delacroix, une sorte d'apothéose des vainqueurs. Il y a le tourbillon de la lutte, la fuite,

la poursuite, la mêlée, des hommes qui tombent, qui s'acharnent, meurent ou crient, qui menacent, qui frappent et qui saignent ; et les chefs d'armée n'y figurent pas des demi-dieux ; si environnés qu'ils soient d'apparat, ils sont des hommes et des sentiments humains déterminent leur geste, frissonnent en leurs regards, passent aux plis de leurs fronts, leur soulèvent la main ou leur font trembler le cœur.

Intrépide, certes, *Charles le Téméraire* (Musée de Nancy) le fut ; mais sa mort l'a rendu pareil aux autres hommes ; le cheval s'est abattu, et le Bourguignon en expirant, seul, au premier plan, n'empêche que, par la vaste plaine, les chevaliers pour rompre l'obstacle des piquiers fantassins n'aient à se former en masses serrées et, sous le vent de leurs gonfanons et le hérissement des lances, à se préparer à un assaut formidable. Le duc est mort. Personne pour l'instant ne s'en soucie. La considération chez tous l'emporte du salut général et le soin de sa vie propre. Qu'il s'enfonce dans la neige et la glace, qu'il ait été achevé par des gens de Campobasso, selon le dire de Commines, il n'importe : c'est, dans la bataille, un homme qui a disparu, sa grandeur de naguère n'a retenu aucun regard.

Pas davantage *la Bataille de Taillebourg*, conservée à Versailles, ne se restreint à une simple parade, à la représentation d'une scène savamment machinée ou théâtrale, mais la véhémence de l'action en ressort comme élément essentiel. Le public, ongtemps prévenu par des critiques ironiques et sagaces, s'est amusé à y découvrir le « cheval rose ». En vérité qui, jamais, a vu des chevaux roses ? Nos yeux habitués à plus de finesse de coloris, n'y ont jamais vu qu'un merveilleux cheval blanc, dont la robe, aux jeux de la lumière et des ombres, se nuance de rose, en effet, mobile et sensible, par places.



Photo Druet
Eugène Delacroix. Détail des Massacres de Scio. *Musée du Louvre.*

Et le chef-d'œuvre de cette manière, on le sait, illumine d'un éclat glorieux la salle des Etats, au Louvre : c'est *l'Entrée des Croisés à Constantinople*. C'est, remarque J.-K. Huysmans, « la première fois qu'une entrée de vainqueurs dans la ville qu'on met à sac, n'est pas ordonnée dans une tempête de hourras, dans des triomphes de fanfares, dans des salves d'apothéose....Ce triomphe si mélancolique et si vrai est, en même temps qu'un délice spirituel, un régal des yeux. C'est une des pages les plus nettes du peintre, une concorde admirable de tons. »

Du péristyle des palais où accèdent les chevaux des Croisés la vue descend vers la ville aux rues serpentantes et vers la Corne d'Or, vers les horizons de montagnes heureuses. Les vainqueurs apparaissent las, parmi les groupes de femmes, de vieillards, d'enfants en riches haillons et qui supplient. Un soldat entraine un homme douloureux ; des coffrets, des étoffes, des étendards sont foulés aux sabots des chevaux ; des captifs enchaî-

nés, les regards haineux, succombent ; une femme claire et hautaine, tombée à genoux, sa chevelure d'or pur révulsée, le buste nu, en soutient une autre, évanouie ou mourante. Les Croisés s'étonnent, s'émeuvent, retiennent le pas de leurs chevaux. Et une lumière de merveille baigne cette scène splendide ; l'éternelle impassibilité de la nature s'étend indifférente sur la misère amère des grandeurs et des souffrances humaines. Alfred de Vigny ne saurait le dire avec plus de noblesse et de sérénité....



Eugène Delacroix. L'entrée des Croisés à Constantinople. *Musée du Louvre.*

Delacroix s'est pour sa vie entière halluciné, ébloui, comme il écrit lui-même, d'Orient, de mœurs, de couleur, de lumière orientale, durant le voyage qu'il fit, à la suite du comte de Mornay, chargé d'une mission diplomatique au Maroc, du mois de janvier au mois de juillet 1832. Il visita Tanger, Mequinez, où la mission fut reçue officiellement, le 22 mars, par l'empereur Muley-Abd-er-Rhaman, revint s'établir un temps à Tanger, d'où Delacroix accomplit une rapide et affolante incursion en Andalousie, puis, par Oran et Alger, regagna enfin Toulon.

L'artiste avait, dans des cahiers de croquis enfiévrés, de notes précises, rapides, complètes, indiqué les particularités des paysages, les physionomies, les attitudes des hommes, des femmes, des enfants, l'emmêlement des usages locaux et des scènes diverses qui s'étaient déroulées sous ses yeux. Mais surtout l'occupe la lumière tombant sur les êtres et les objets, se fondant parmi la chair ou la matière frémissante, réfléchie par elle, transfigurée.

Plus beaux les visages des femmes parées, des belles juives d'Alger (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, Louvre) parmi les jeux lumineux de cette atmosphère d'ambre, et leurs bras, leurs jambes, leurs pieds nus, l'ombre adorable de leurs claires poitrines reposent sous



Eugène Delacroix. — Sardanapale. (Musée du Louvre.)

Gravé par [illegible]

l'accablement des lourdes journées d'été, tandis que leurs yeux ardents et las se chargent de langueur amoureuse. Une servante noire, la taille prise dans des étoffes brillantes, disparaît vers le fond, active et souriante, mais les trois blanches assises et accoudées sur la mollesse des tapis et des coussins, ont peine à tenir le long tuyau du narghilé dressé entre elles, et le blanc tissu de leur corsage entr'ouvert halète et se soulève légèrement au rythme pur de leur haleine.

C'est dans l'éblouissement d'un égal souvenir qu'il peignit ses nombreux tableaux d'Orient. Delacroix est le grand initiateur de l'art orientaliste. Voici (Louvre) la regorgeante et mystérieuse *Noce juive au Maroc*, ces tableaux de plein air, ces *Fantasias*, ces *Comédiens arabes*, ces *Musiciens juifs de Mogador*, ces *Familles arabes*, cet *Arabe passant un gué*, ces *Convulsionnaires d'Alger*, etc., éparpillés, toiles de chevalet, entre maints musées de l'étranger, de la province, et maintes collections particulières.

Il dressa aussi la haute effigie du sultan *Muley-Abd-er-Rhaman entouré de sa garde*, honneur du Musée de Toulouse. On connaît de Delacroix fort peu de portraits. Le portrait du comte Palatiano en costume souliote (Salon de 1827) ; le sien, au Louvre, l'*Homme au gilet vert*, date de 1829. Il existe de lui, à Chinon, un *Portrait de Rabelais ;* mais est-ce, en vérité ; un portrait ? En ce cas ne devrait-on compter comme des portraits le *Michel-Ange dans son Atelier*, le *Tasse dans la Prison des Fous*, de qui les visages aussi sont établis sur des documents de ressemblance authentique ?



(Photo Librairie de France)

Eugène Delacroix. La Barque de Dante. *Musée du Louvre.*

Il n'avait pas attendu d'aller en Afrique pour étudier les fauves. Longtemps en compagnie de Barye, il avait travaillé au Jardin des Plantes. *Le jeune Tigre jouant avec sa mère*, qui fait partie du legs Cottier aux Musées Nationaux, a été peint avant 1830. Déjà plusieurs lithographies traitent du *Tigre Royal* ou du *Lion de l'Atlas*. Néanmoins il assista, au Maroc ou en Algérie, à des chasses; il vit les fauves plus ardents, plus voisins de la liberté. Il les surprit et les révéla en action, intrépides ou repus, blessés ou féroces. Nombreux sont les



Eugène Delacroix. Dessin.

dessins, nombreuses les toiles où il retrace des scènes vues ou imaginaires dont le personnage principal est un tigre ou un lion.

Delacroix a été un travailleur infatigable. Son journal, ses notes intimes, ses cahiers d'études, ses articles au sujet de quelques grands artistes, sa correspondance abondante et studieuse n'empêche pas, au milieu des énormes tableaux, des vastes compositions qui le préoccupent ou qui absorbent son activité pendant des années, non plus que sa santé dont l'état est souvent ébranlé, de multiplier les œuvres de dimension moindre, où il enferme une flamme aussi fougueuse, une même somme de méditation, de savoir et d'instinct surabondant. On n'en peut que citer quelques-unes. La plupart lui sont inspirées par des lectures : les poètes grecs, latins, Shakespeare, Gœthe, Byron alimentent principalement son inspiration.

Voici le *Prométhée,* de Cambrai, le *Persée délivrant Andromède,* du Louvre, et cet incomparable chef-d'œuvre (au Musée de Lille ; le Louvre en détient une fort belle réduction) : *Médée furieuse,* selon les Métamorphoses d'Ovide, " forcée de fuir, après le meurtre de Pélias, se retira à Corinthe"; "ayant appris que Jason avait épousé la fille de Créon, elle mit le feu au palais de ce prince, qui y fut brûlé avec sa fille.... "

Hagarde elle accourt, les yeux grands ouverts, la poitrine nue et toute chaude, et désirable, entre des broussailles et des ronces vers la nuit d'une grotte. Ses deux enfants, elle les presse contre elle, on dirait sauvagement, et elle s'apprête à les frapper de son poignard.

Hamlet a beaucoup arrêté son attention, le Louvre montre un curieux, angoissant *Hamlet au Cimetière,* un *Hamlet et Horatio,* une *Ophélie ;* de sir Walter Scott provient *l'Enlèvement de Rébecca,* de lord Byron *la Fiancée d'Abydos,* et aussi (Musée Condé) *les deux Foscari,* (Musée Richard-Wallace, à Londres) *l'Exécution du doge Marino Faliero, le Combat du Giaour et du Pacha* (collection particulière), *le Prisonnier de Chillon* (collection Moreau, aux Arts Décoratifs), et cette merveille sombre, de sonorités mouvantes et graves, au Louvre toujours, *la Barque de don Juan.*

" Quoi ! vous êtes original, dites-vous, et votre



Eugène Delacroix. Dessin.

verve s'allume à la lecture de Byron et de Dante...". Cette boutade est écrite de la main de Delacroix sur un de ses carnets : "Cette fièvre, vous la prenez pour le besoin de produire ; ce n'est plus qu'un besoin d'imiter". Mais lui-même aussitôt répond : "Eh bien ! c'est qu'on n'a pas encore dit la centième partie de ce qu'il y a à dire". En d'autres termes, les idées comptent certes, mais plus encore la manière de les présenter, d'y revenir en se plaçant à des points de vue différents, de les compléter, d'en tirer mieux et davantage. C'est à quoi le grand artiste, l'homme de génie excelle. Il établit, comme il le déclare, de son esprit à l'esprit du spectateur, un pont que figure matériellement sa peinture, l'œuvre d'art. Qu'importe le sujet ? Ce n'est que le signe d'une idée, seule l'idée intéresse.



(Photo Giraudon)

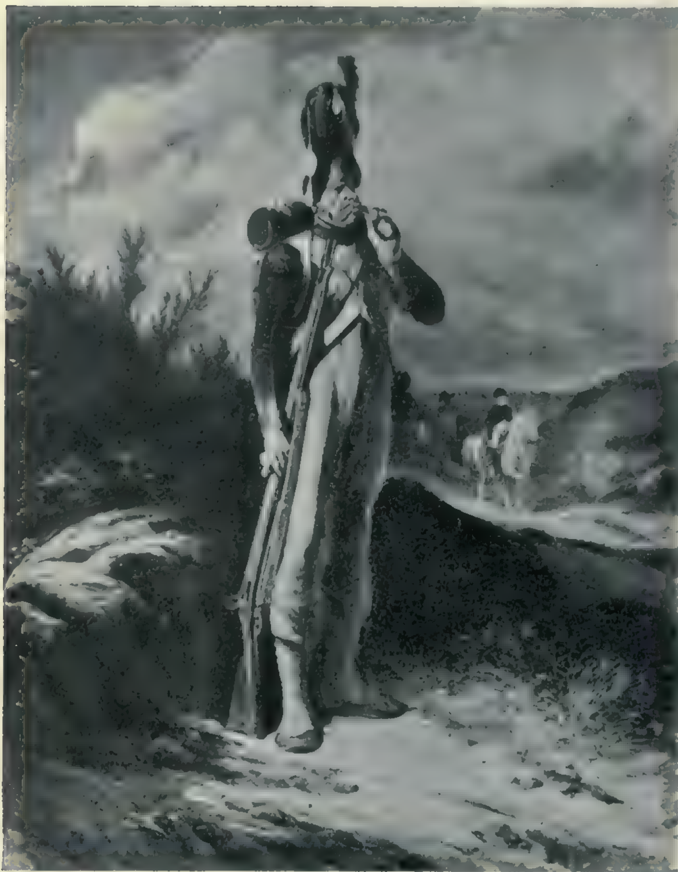
Devéria. Madame Récamier sur son lit de mort. Dessin. *Bibliothèque Nationale.*

Delacroix n'était point un mystique, ni un croyant, ni, au sens vulgaire, un esprit religieux. Mais c'était un homme intelligent et sensible qui, dans les épisodes des légendes sacrées, dénonçait le cri du cœur humain, la voix de pitié, d'austère méditation, de foi et de bonté. Aussi furent-ils bien avisés ceux qui lui commandèrent des tableaux pour les églises. *Le Christ au Jardin des Oliviers* (Saint Paul-Saint Louis) se ressent d'une étude de Le Sueur et des peintres anglais ; mais la *Piétà* de Saint Denis du Saint-Sacrement, rue de Turenne, est bien la peinture religieuse la plus pathétique de toute l'école du XIXᵉ siècle ; on en peut rapprocher le vibrant et enchanteur *Saint Etienne* du Musée d'Arras, et surtout pour l'harmonie à la fois d'une souple énergie et d'une si austère suavité, le *Saint Sébastien* de l'Eglise de Nantua.

Grandes décorations profanes ou religieuses — nous y reviendrons au chapitre de l'évolution de la Peinture décorative — quelques menues ébauches, *nature-morte* (collection Moreau), *Coin d'atelier*, ou *Appartement du Comte de Mornay* (Louvre) ; de prestigieuses aquarelles dont il rapporta de Londres la pratique : *Saint Louis au pont de Taillebourg* (Chantilly), motifs d'Orient, *Odalisques*, *Arabes* divers, études de chevaux, de fauves, paysages ; moins fréquemment pastels, dessins innombrables poussés ou simples croquis, notations rapides au crayon, à la plume, lithographies pour Faust, Goetz de Berlichingen, Hamlet ; eaux-fortes d'Algérie, que n'a-t-il tenté ? A quoi n'a pas réussi ce génie profond, chaleureux et complet, l'un des plus grands peintres de France, l'égal d'un Nicolas Poussin sans doute, qui avait nom Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, et qui ne vécut que soixante-cinq années bien employées, bien pleines, de 1798 à 1863 ?

Autour de lui son exemple suscite des imitateurs. Ils lisent, bien ou mal, les poètes, les bibles éternelles ; mais ils ne les comprennent que partiellement, ils n'en assimilent pas la substance ; surtout ils ne la transforment pas au creuset de leur personnelle ardeur, ne les dotent pas d'un élan inédit. En outre, ce sont des dessinateurs asservis et dénués d'invention comme de fougue, et quand ils osent des rapprochements de tons, leur touche lourde, hésitante, plate, néglige de vibrer, ne forme que grisaille ou se brise en heurts déplaisants.

Il n'y a pas, autour de Delacroix, de peintres romantiques. Il le savait bien, lui qui répudiait le renom l'élisant chef des Romantiques. Que pouvait être à ses yeux la confusion des toiles historiques de Louis Boulanger, d'Eugène Devéria ? Le Louvre conserve de Devéria un échantillon dérisoire (*La Naissance d'Henri IV*) qui n'a pas pour égal que de Delaroche *la Mort d'Elisabeth* ou ses célèbres et ridi-



(Photo Giraudon)
Charlet. Un Grenadier. *Musée du Louvre.*

cules *Enfants d'Edouard.* Où la passion ne participe point, où rien n'emporte l'imagination, où rien ne l'émeut, où l'on ne reproduit, qu'en en calquant l'aspect extérieur par un artifice appliqué, une page de littérature, on en retranche l'accent, le mouvement, la raison d'être, la flamme. On singe, on ne traduit pas. Qu'est-ce que ces tableaux démesurés, cette imagerie veule ? A coup sûr, elle ne se substitue pas à l'œuvre imprimée ; elle ne l'élargit ni ne la transpose.

Un public d'amateurs prisait néanmoins très haut ces niaiseries encombrantes. On a peine à concevoir que la réputation de Delaroche pût contrebalancer, distancer la renommée de Delacroix ! Il choquait moins les habitudes, les idées moyennes ; il n'obligeait ni à penser, ni même à sentir. Il ne dérangait pas ; c'était un peintre bourgeois s'adressant à des bourgeois ; on en était à l'époque du triomphe de la bourgeoisie : " j'appelle bourgeois — allait proclamer Flaubert, — quiconque pense bassement ". La Société, au " Château " comme dans les Salons mondains, pensait bassement ; quiconque n'était pas conforme se faisait tenir à l'écart, se faisait mépriser, et l'on haussait les épaules devant Delacroix, mais on choyait Delaroche.

Néanmoins quelques âmes pures, rêveuses et sensibles, quelques artistes d'un métier sincère, ouverts à des recherches d'effets poignants ou familiers, comptaient parmi les Romantiques. Les uns, comme cet extraordinaire Boissard de Boisdenier, ont peu produit. Son *Episode de la Retraite de Russie* (Musée de Rouen) suffit à immortaliser son nom. C'est un vaste paysage de neige, désolé, désert, muet. Des affûts de canon, des débris d'armes et de casques ; d'ici, au loin, l'ombre d'une armée s'éloigne et s'efface. Au premier plan, un cavalier, sur le sol, meurt, les dents serrées, le regard déjà éteint ; sa tête enveloppée d'un mouchoir à carreaux s'alourdit aux genoux d'un camarade apitoyé, assis dans les plis de son grand manteau. Pas de déclamation. Rien de plus. L'horreur vraie d'un spectacle. Une gravité, une sobriété de la composition, une étrange profondeur dans le coloris.

Les peintres militaires de cette époque n'étaient point sans mérite. C'est, sans doute que le souffle de l'épopée impériale les soutenaient, et qu'ils n'avaient pas à



(Photo Giraudon)
Raffet. Carabinier de l'Infanterie légère. *Musée du Louvre.*

craindre d'amoindrir les tristesses ou les grandeurs des fastes militaires en dénonçant au public les tristesses intimes, la grandeur humble et inconsciente du troupier. C'est ainsi qu'en agirent Charlet : *le Grognard*, assez souvent plus populaire, plus trivial par excès de sensiblerie préméditée, mais *la Retraite de Russie*, dans un site douloureux et éclatant de neige (Musée de Lyon) consacre son souvenir ; — et Raffet, plus lithographe et dessinateur que peintre, dont la Bibliothèque Nationale conserve de fines et très ferventes aquarelles.

Félix Trutat (1824-1848) a représenté sous l'habit d'officier son père ; il est robuste, solide, vivant, mais ce n'est point vers la peinture militaire qu'il se fût, sans doute, orienté. Le *Portrait de l'Artiste et de sa Mère* et surtout la délicate *Femme Nue*, du Louvre, dénotent chez lui une âme éprise de tendresse, fine et distinguée. Sur Poterlet, dont on ne cite guère que *la Dispute de Vadius et de Trissotin*, qui est au Louvre, sur Debon (*la Bataille d'Hastings*, Musée de Caen ; *Défaite d'Attila*, Versailles) l'ascendant de Delacroix s'est exercé peut-être, mais le premier se rapproche de Bonington, le second penche vers les pires romantiques.

L'Ecole orientaliste sort de Delacroix, non tant par Marilhat, Berchère ou Léon Belly, qui ne sont guère plus que des paysagistes d'Orient, que par Fromentin, dont le pittoresque agréable demeure superficiel, par Alfred Dehodencq, surtout, que l'action requiert, les masses en mouvement dans des tonalités sourdes ou fauves : *Fête juive au Maroc* (Musée de Poitiers) ; *Danse de Nègres* (collection particulière) ; *Combat de Taureaux* (Musée de Pau) ; *Cavalier Marocain* (Musée de Roubaix), œuvres bouillonnantes et de vibrant équilibre, tandis que le Louvre ne montre que, morne et insuffisante, une *Arrestation de Charlotte Corday*, erreur dans cet œuvre.



(Photo Giraudon)
Larivière. Paméla Larivière. *Musée du Louvre.*

Un seul peintre compte à côté de Delacroix et qui ait travaillé plus ou moins dans sa manière ; Alexandre-Gabriel Decamps, né en 1803, mort en 1860. Doué d'un tempérament emporté, intéressé par le papillottement des lumières et des couleurs, Decamps s'éprit des scènes orientales, mais il les traduisait en des toiles de dimension moindre, souvent familières, et, par une déplorable tendance à produire avec une excessive facilité, gâtées par la fade et stérile anecdote. Souvent



(Photo Giraudon)
Eugène Fromentin. Campement arabe.

aussi, dans la hâte d'obtenir le succès escompté, Decamps se satisfait d'opposition de tons brusques, mal étudiés, de contrastes tour à tour violents ou atténués qui existent pour complaire au goût de son public plutôt que pour exalter des effets réels ou logiquement surgis d'un examen attentif. N'empêche que Decamps ait réalisé une œuvre intéressante, estimable, en dépit de ses plaisanteries mesquines sur le *Singe Peintre* ou d'autres sujets aussi vains et décriés quand ils ne sont pas traités par la main du génie, et que *le Corps de Garde, l'Ecole Turque, les Enfants auprès d'une Fontaine* (Musée Condé), *la Sortie de l'Ecole* (Collection Moreau), *les Chevaux de Halage* (Louvre) ne soient de fort belles choses, attachantes et durables.



(Photo Giraudon)

Decamps, Une rue de Smyrne. *Musée du Louvre.*

Parfois Decamps hausse le ton, et l'on a conscience du grand peintre qu'il eût pu être, avec plus de désintéressement, de hardiesse et de volonté : *la Défaite des Cimbres* au Louvre ; *le Passage du Gué, Jésus sur le lac de Génésareth* (Collection Moreau).

Incertains entre les deux tendances, le respect de la fausse tradition académique et un goût plus favorable aux agréments sinon de la lumière mouvante, de l'action, au moins de la couleur, Schnetz (*vœu à la Madone*, dans la Salle des Etats), Sigalon (*la Jeune Courtisane*), ne manquent de savoir, ni de force, parfois même d'une sorte d'éclat sévère et tempéré.

Eugène Larivière, mort à 23 ans, n'a donné que le délicieux *Portrait de sa sœur Paméla* (Louvre) plein de délicatesse et d'accent adouci et tendre.

Ce ne sont que des noms, de pâles souvenirs ; ils compensent ceux des partisans acharnés de David, qui appâlissent et affadissent sa manière, ou des idéalistes sans consistance, fumeux, vagues et contournés comme le déplorable Ary Scheffer dont *la Françoise de Rimini* (Collection Richard Wallace), *Saint Augustin et sa Mère* (Louvre) valent moins encore que ses mornes portraits de Villemain, de Lamennais, de Barante, de Paul-Louis Courier ou de Talleyrand.

III. — LE CLASSICISME D'INGRES

En réalité, Delacroix eût empli son temps de sa splendeur propre, héroïque, exclusive ; il eût aiguillé l'art français dans une voie tumultueuse, non plus comme dans son exemple génial équilibrée, mais sous les pas de disciples et d'imitateurs désordonnée, si, en face de lui, droite et de stature souveraine ne se fût opposée à la sienne la figure aussi impérieuse, aussi puissante et aussi sûre de Jean-Dominique Ingres, le plus illustre des élèves de David.



(Photo Alinari)
Ingres. Portrait de l'Artiste. *Galerie des Offices*. Florence.

Il était né avant, dix-huit ans avant Delacroix ; et il lui survécut quatre ans. Leurs deux vies, leurs deux œuvres, leurs deux méthodes, leurs tendances, leurs goûts n'ont pas cessé un jour de manifester, parfois avec violence, un antagonisme absolu. Aimer, admettre seulement l'un d'eux, équivalait à rejeter l'autre tout entier. Est-on bien sûr que plus rien ne subsiste de cette intolérance dans les jugements de notre temps ? Et pourtant, ils se complètent, ils se magnifient l'un par l'autre ; de leur double et convergent rayonnement, les routes de l'avenir se sont à jamais illuminées. Mais il convient qu'on ferme les yeux aux parties caduques des deux apports ; l'un et l'autre tiennent au passé par des racines mortes ; les contemporains et eux-mêmes estimaient leurs différences irréductibles ; ils présentent les deux faces de l'art, mais toutes deux vivaces s'éclairent mutuellement, grandissent côte à côte, et croisent, à chaque instant, emmêlent les chatoiements qui de l'un et de l'autre s'exhalent sans fin.

A l'époque où Ingres, non sans peine, obtient d'abord en 1799, le deuxième, et en 1801, le premier grand prix de Rome, le prestige, comme il dit lui-même soixante ans plus tard, " du grand David et de sa grande école " ne subissait aucune attaque, il régnait triomphal. Gros, le dissident malgré lui, n'avait pas paru, et la renommée de Prud'hon allait justement commencer. Il n'est pas surprenant que de goût non moins que d'éducation il se soit montré, à ses débuts, purement classique, purement académique, soumis aux doctrines de son maître.

Par le sentiment et par les convictions intimes il demeura tout le long de son existence fidèle à cet enseignement. Par son œuvre, par son instinct de peintre il ne put s'empêcher d'évoluer, de s'écarter plus ou moins de la ligne élue, et c'est par là que son œuvre est revêtue d'un si merveilleux intérêt.

Achille recevant dans sa tente les envoyés d'Agamemnon (Ecole des Beaux Arts), c'est son morceau de concours. Ingres sait alors ce que l'on peut apprendre. Est-il fort différent — non, sans doute, — d'un Girodet, d'un Hesse, d'un Evariste Fragonard, d'un Muller, d'un Dubufe ? Sa science est plus sûre, son talent d'exécution plus ferme, et, à la fois, plus souple, — plus souple peut-être que le faire de David dans ses compositions archéologiques et froides, *Bélisaire demandant l'aumône, la Mort d'Ugolin, l'Enlèvement des Sabines* (1799). On croirait presque que le maître se met à l'école de son disciple : après l'*Achille* d'Ingres, après l'*Œdipe expliquant l'Enigme* (1808, Louvre), après la *Thétis implorant Jupiter* (1811, Musée d'Aix), après le *Romulus vainqueur d'Acron* (1812, Ecole des Beaux-Arts), David semble redoubler d'esprit académique et surenchérir sur son élève lorsqu'il donne, en 1814, son *Léonidas aux Thermopyles*. Mais il a beau s'évertuer. Si, par le dehors, le corps, les attitudes,



(Photo Giraudon)
Ingres. Portrait de Madame de Vauçay. *Musée de Condé.* Chantilly.

l'expression figée des physionomies s'apparentent, il y a dans les tableaux d'Ingres quelque chose de plus. Il y a de la réalité dans le décor où le motif est arrêté ; il y a une atmosphère. Qu'elle palpite, qu'elle s'anime, ce serait trop hasarder, mais ce rocher ne simule pas seulement au fond de la toile la notion abstraite du rocher en soi, c'est un rocher défini selon sa structure, sa forme, sa matière ; cette branche et ces feuilles ont pu être observées, cette transparence de l'air n'est point tout à fait de convention. Ingres ne possède point seulement la main qui reproduit avec une docte et subtile vigueur la forme des idées qu'une exacte discipline a imposée à son cerveau. Il ne possède pas que la main et les oreilles ; il a des yeux, il les ouvre, sciemment ou non, sur le monde, sur les choses et les êtres qui l'environnent ; il ne songe pas à s'en défendre : il regarde.

De plus, les personnages ne se détachent pas de l'ambiance ; ils participent au milieu qui détermine plus ou moins leur allure, leur attitude. Ils n'ont pas disposé d'un magasin d'accessoires, qu'ils arrangent de façon à évoluer à leur gré ; ils sont obligés de s'adapter aux dehors d'une nature qui préexiste à leur apparition : voilà qui est sensible, au commencement de sa carrière, dans l'*Œdipe*, vers la fin dans *la Source*. Et, chose plus remarquable, dans ces académies, ce n'est pas tant le théâtral de la pose, nous dirons, comme il convient dans ce cas, la " callisthénie ", qui établit les relations des personnages entre eux ; c'est le lien pénétrant, chargé d'interrogation, de volontaire puissance, de force, du regard. Si l'on compare le visage, les yeux de l'*Œdipe*, de la *Thétis*, au visage, aux yeux des guerriers romains ou lacédémoniens ou de l'Hersilie de David, la différence aussitôt se manifeste. Ingres est un psychologue ; et sous les apparences corporelles l'âme existe, se communique.

Mais déjà une disposition qui contribuera étonnamment à le distinguer de ses maîtres directs, de ses contemporains, et à le rapprocher des novateurs, des artistes de l'avenir, se fait jour dans quelques-uns de ses premiers tableaux, cette sensualité contenue, d'autant plus fervente, réservée cependant, délicate et songeuse dans l'évocation précise — portraits ou modèles nus, — de ces figures de femmes.



(Photo Giraudon)
Ingres. Le Vœu de Louis XIII.



(photo Giraudon

J.-D. INGRES — JUPITER ET THETIS

Combien timide encore, à fleur d'aile, pourrait-on dire, dans les calmes, purs et frais *portraits de Madame* et de *Mademoiselle Rivière*, qui datent de 1805. Les chairs, la suavité des bras, la volupté du visage de la déesse, dans *Thétis implorant Jupiter*, s'opposent inoubliablement à l'aspect formidable, inexorable, comme en airain, du Père des Hommes et des Dieux, dont elle enlace les genoux et touche la barbe selon le rite.



Photo Giraudon

Ingres. Esquisse d'un plafond de l'ancien Hôtel de Ville de Paris. Apothéose de Napoléon Ier.

Néanmoins cette sensualité ne devient pas sur-le-champ la condition de son art. Il y cède avec circonspection ; il n'en tire pas encore une jouissance à la fois passionnée et communicative.

Pour le moment il a peint des *portraits* d'homme : *le sien*, à 24 ans (Chantilly) ; celui de *son père* (Montauban), celui de *M. Philibert Rivière*, et, dans l'éclat solennel de l'apparat officiel, un *Bonaparte Consul*, conservé par le Musée de Liège.



(Photo Giraudon)

Ingres. Roger délivrant Angélique. *Musée du Louvre.*

L'Ecole des Beaux Arts détient également un vigoureux *Torse d'homme*, peint en 1802.

Des difficultés d'ordre administratif avaient empêché le lauréat de gagner Rome après l'obtention de son prix. Il ne mit pas les pieds en Italie avant 1806, mais il n'en revint qu'en 1824, pour y retourner dix ans plus tard, en qualité de directeur de l'Ecole de France, jusqu'en 1841.

C'est, au même titre que par David, par l'Italie qu'il s'est révélé à lui-même. Il alla droit à Raphaël ; la pureté de dessin, la suavité d'expression, surtout de ses Madones et de ses autres figures féminines, le captivèrent, le subjuguèrent. Il les fit siennes, et, par reconnaissance, il évoqua le souvenir tendre et charmant du jeune Urbinate dans plusieurs toiles, *Raphaël et le Cardinal Bibbiena*, *Raphaël et la Fornarina*.... La Fornarina, en est-il épris? contribue à lui suggérer son type de beauté. On prend Ingres pour

un observateur exact, minutieux de la réalité, on estime qu'il retrace la vérité de l'apparence de ses modèles. En ce qui concerne, tout au moins, les visages de femmes, les corps de femmes qu'il se plut à peindre tout spécialement, cette notion se trouve entièrement controuvée. En présence de la femme, et précisément par ce qu'il éprouve pour sa beauté réelle une vénération enthousiaste et religieuse, respectueuse et chaleureuse, son imagination le transporte en plein rêve, et la femme qu'il regarde, qu'il étudie, dont il reconnaît et s'efforce de reproduire la forme harmonieuse et émouvante, se conforme, dans son esprit, sans qu'il s'en doute, à l'idée précieuse et rare qu'il a conçue en présence de la vie non moins que des exemples donnés par les maîtres. Et toujours se répète, par une sorte de fusion involontaire, l'inévitable métaphore, ne pourrait-on dire mieux la métathèse de vision, d'où il résulte que le portrait sorti de sa main, le nu qu'il a caressé ressemble essentiellement au modèle particulier, mais ne ressemble pas moins essentiellement, quel qu'il soit, au prototype idéal que son culte mystique et souverain lui a fait élire d'avance et pour son entière existence.



(Photo Librairie de France)

Ingres. Odalisque. *Musée du Louvre.*

Durant son premier séjour dans la Péninsule bénie, il s'arrêta assez longtemps à Florence. Le charme dédaigné de certains primitifs opéra sur lui. Il s'écarta de la rigidité académique ; il entrevit, ou, du moins, il s'ingénia à pénétrer dans une fièvre de curiosité ingénue et humble, le secret de ces initiateurs dont alors on méconnaissait l'importance. Des tableaux où l'on aperçoit Ingres à la recherche d'un effet mouvementé, saccadé, d'un effet presque de drame extériorisé naïvement, résultent, de cette investigation, des tableaux de genre qu'on jugea, lorsqu'il les montra aux Salons, bien *gothiques,* selon l'expression usitée, *Françoise de Rimini* (Musée de l'Hôtel Pincé, à Angers), *Charles V*, etc.... A la même période, il peint *la Chapelle Sixtine* qui appartient au Louvre, et dans cette étude il se révèle coloriste sensible, sonore, puissant ; c'est l'unique fois dans sa carrière qu'il n'affecte point de mépris pour la couleur et qu'il témoigne du coloriste qu'il eût pu devenir s'il l'avait voulu.

Il ne l'a pas voulu. Au contraire, il s'est défendu contre son instinct. Mais le naturel et la nécessité l'emportent souvent sur la doctrine. Malgré son obstination à n'emplir les contours des objets ou des figures que d'une uniforme teinte plate, dont « la distinction particulière », comme il écrit quelque part, ne se soucie aucunement de soutenir ou d'engendrer entre les tons une harmonie, de créer un chant, emporté par le souci d'exalter jusqu'à l'extase la finesse chaude, changeante et voluptueuse du féminin épiderme, il en module avec délice la transparence, la mobilité nuancée d'ombre légère ou absorbant la lumière, dans toute la gamme sans cesse mouvante des couleurs roses ou ambrées, de l'incarnat duveteux et palpitant aux pâleurs tour à tour mates ou nacrées. *La Belle Zélie,* du Musée de Rouen, marque, parmi ses œuvres de jeunesse, cette tendance à caresser, comme d'amour, les effigies de jeunes femmes. Elle nous apparaît, dans sa robe blanche, avec ses longs gants, et son aspect de nymphe un peu niaise se dégageant du cocon, avec ses gros yeux étonnés et ses lèvres épaisses presque rouges, un type en vérité fort peu séduisant. Mais on y reconnaît déjà sa préférence marquée pour les types de beauté « calme et florissante », ainsi s'exprime Baudelaire.

Rome le grandit, le livre à lui-même, ou, exactement, le délie peu à peu de l'emprise davidienne, tout au moins exclusive, et le fait se reconnaître en des coins de miroirs présentés à son admiration tantôt par Raphaël, tantôt par quelque florentin, par Carrache, par Titien même ou par Poussin avec une plus intime discrétion. Au milieu de ces influences qui se juxtaposent, ou qui se succèdent et reparaissent à tour de rôle, l'homme, que l'obédience, la règle, la discipline n'ont point

étouffé, se fait jour, dans la palpitation vraie de ses passions, dans l'arrangement de ses goûts véritables, et c'est ainsi que s'affirme son originalité, en même temps très libre et singulièrement dépendante.

Le Vœu de Louis XIII (Cathédrale de Montauban) résume, en quelque sorte, la période de tâtonnements ou de soumission à peine successive à des maîtres de caractère très différent. La discipline domine, avec autant de sacrifices, autant de rigueur, autant de solennité froide que David en a su mettre dans *le Couronnement* par exemple ; les figures de la Vierge, ferme, saine, d'une beauté pleine, grave et tendre, des anges délicieux, auraient pu être peintes par Raphaël même ; elles rappellent de trop près sa manière ; et, pour le Louis XIII, sombre, souple à la fois et presque farouche, c'est à un peintre de son temps qu'Ingres s'est adressé : il paraît être en vérité, de Philippe de Champagne. La composition, en dépit de ces disparates d'influence, se tient harmonieusement, dégage un ton d'ensemble sourd et profond, qui lui est très particulier ; c'est par là que la personnalité d'Ingres se manifeste.

L'artiste à Rome innove, à la même époque, une pratique qui assure une éternelle gloire, si précieuse, si haute, si pure à son œuvre. Je veux parler de ces milliers de dessins à la mine de plomb, dispersés à travers les collections publiques ou privées, dont le Louvre est riche, dont le Musée de Montauban, sa ville natale, conserve le plus abondant et le plus inépuisable trésor.



Ingres. L'Odalisque à l'esclave.

Ce sont, tracés d'un contour délicat, nuancé, solide et fin, les portraits de grâce ou de force virile, où tout est exprimé par le trait presque cursif, qui apparaît aussi rapide qu'il est expressif. Pas une hésitation, pas une reprise, pas un faux départ, ni un retour ; la ligne, avec son épaisseur propre, ne porte rien qui la surcharge, la contrarie ou, non plus, qui l'amenuise. Elle est là, telle qu'on ne saurait s'en passer, car sans cette courbe ou cette finale d'arabesque, l'évocation — que dis-je ?

la représentation de la personne serait insuffisante, incomplète ; s'il y avait davantage, elle s'appesantirait ; l'image serait lourde.

Qui a pu voir et ne se rappelle ces *Portraits de M. Leblanc*, de *Madame Leblanc* (collection Bonnat), de *Madame de Rothschild*, de *Madame d'Haussonville*, ces *Portraits* (Montauban) *de la première femme du peintre*, ce type de pureté, de candeur angélique auquel (*Vénus Anadyomène, la Source, Odalisque à l'esclave*, etc.) il revient sans cesse, et, avec une jeunesse plus austère, *de sa seconde femme ?* Le Louvre montre ces effigies inoubliablement précises, pénétrantes de *M. Gatteaux père*, une préparation au *Portrait de Madame Devauçay* et un ou deux de ces groupes (*Famille Forestier, Famille Gatteaux, Famille Lazzarini*), où il excellait.



Ingres. Le Bain turc. *Musée du Louvre.* (Photo Druet)

Dans d'autres dessins il poursuit seulement, et ce ne sont pas les moins adorablement tendres et pensifs, une étude de bras splendides, de mains affinées et longues, de robes, de genoux et de bas de jambes se perdant parmi les dentelles, et ses cartons regorgent de dessins préparatoires à ses grands travaux de peinture. Joachim Gasquet avec raison les signale comme des « méditations délicieuses, ou ramassées et puissantes ». Il marque aussi, très justement, un caractère, le plus contenu et le plus universellement présent, du génie d'Ingres, lorsque, en présence de ce dessin « qui copie la poitrine, les seins naissants d'une jeune femme, avec une pureté, un attendrissement, une douce force », il le sent qui « vous glisse à l'âme comme la caresse de son désir, un désir où l'être s'avoue tout entier ».

Cette disposition de sensualité quasi mystique en présence du rêve charnel qu'éveille en lui la nudité féminine s'épanouit d'autant plus dans les études préparatoires du *Bain Turc*, dans certaines ébauches pour *l'Age d'or ;* mais, notamment pour cette dernière composition, la plupart sont plus calmes, ordonnées en vertu d'un culte de la forme humaine, comment dire sinon plus désintéressé ? De même les études pour l'*Apothéose d'Homère*, pour le *Saint-Symphorien*, etc.

Le tableau qui représente le *Martyre de saint Symphorien* (1834, Cathédrale d'Autun) marque, dix ans après, l'évolution accomplie dans la conception par Ingres de la peinture religieuse. La composition se forme moins de morceaux qui se peuvent détacher puisqu'ils

provienment de sources l'une à l'autre étrangères, en dépit de l'unité apparente qu'y a su introduire l'habileté du peintre. Raphaël domine seul, ou, pour mieux dire, la connaissance et l'idée que l'artiste, en suprême analyse, s'est forgées de l'art raphaélesque. La donnée est simple. Le saint, portant déjà l'auréole, au premier plan se dresse, les bras levés pour apaiser et pardonner la foule hurlante. Un licteur demi-nu pose sur lui la main ; les autres vocifèrent et le désignent au supplice. De la galerie du palais sa mère suit la scène, exhorte, encourage, soutient le martyre. On reproche à cette toile l'entassement des personnages, dont chacun semble avoir adopté après étude une attitude noble et belle. N'est-ce un peu le défaut de l'*Incendie du Bourg?* Il ne circule pas d'air autour de cette foule ; il n'y a pas d'espace. Tout est serré, tout s'y étouffe, tout s'y fige, d'autant plus que la couleur en est sinistre, veule ; sans accent, sans relief ; elle refroidit et ajoute à l'aspect ennuyeux de cet ensemble.



(Photo Druet)

Ingres. Le Bain turc (fragment). *Musée du Louvre.*

D'une époque antérieure, *la Vierge à l'Hostie*, neutre, grave, si exactement dessinée et si peu vivante, *Jésus-Christ remettant à saint Pierre les clés du Paradis* montrent, au Louvre, l'idée presque sulpicienne que se faisait Ingres de la mission d'un peintre d'église. Il dessine avec sa maîtrise entière, mais sans fougue, sans joie, on dirait sans conviction ; il emplit ses contours de teintes plates d'une grande distinction, mais dépourvues de chaleur, — en dépit du talent ou mieux ici, du métier incomparable, rien ne s'avère plus indifférent que ces grandes toiles, et Ingres n'eût-il que cette partie de son œuvre pour sauver son



(Photo Giraudon)
Ingres. Portrait, dessin. *Musée du Louvre.*

nom de l'oubli, depuis longtemps on ne s'en soucierait pas plus que de ses contemporains adonnés à des besognes de même sorte.

Ni la *Jeanne d'Arc assistant à Reims au sacre du Roi* (Louvre, 1820), ni le *Jésus parmi les Docteurs,* (de Montauban), ne modifieraient cette impression fâcheuse, en vérité, et, au surplus, ses grandes compositions profanes n'excitent guère plus l'enthousiasme et l'admiration.

Peut-être, cependant, la plus neutre de toutes par la couleur grise, brumeuse, hostile, par l'impersonnalité voulue mais souveraine du dessin, *le Marcellus Eris, Virgile lisant l'Enéide* (Musée de Bruxelles 1819) trouble-t-elle le plus l'imagination, parce que précisément l'apparence presque spectrale des personnages, leur immobilité de mannequins et leurs gestes arrêtés et anguleux ont pour effet de les éloigner fabuleusement dans le temps, et de les transformer en personnages apparus, très loin, très profond, dans la nuit de nos rêves et de nos souvenirs de collège.

Le Songe d'Ossian, à Montauban, surtout l'*Homère déifié,* du Louvre (1827), malgré la souveraine beauté, la fermeté de plusieurs figures n'exaltent pas davantage. Le peu de lien de l'une à l'autre, leur froideur, le manque d'action ou de commune pensée, la pauvreté du coloris déconcertent. A peine eut-on trouvé plus d'ampleur chaleureuse dans le plafond pour l'Hôtel de Ville de Paris (détruit en 1871 par l'incendie) et dont il ne reste, au Louvre, que la petite et charmante esquisse : *Apothéose de Napoléon Ier*. Mais, à l'exécution, Ingres éteignait l'éclat, atténuait les accents, dans le dessein de douer ses compositions d'un calme et d'une sérénité qu'il estimait des éléments plus durables, moins éphémères.

Il convient d'accorder une spéciale mention à la *Stratonice,* du Musée de Condé, ou, pour donner le titre plus explicite, à *la Maladie d'Antiochus* ou *Antiochus et Stratonice* On se souvient du sujet. Antiochus, fils de Sélencus, se meurt. Le médecin découvre la cause de son mal, déclare que le prince ne guérira pas si on ne lui donne Stratonice, seconde femme de son père, pour laquelle il s'est pris d'un violent amour.

Le tableau n'est pas grand. Il ne mesure pas un mètre en largeur, n'atteint guère plus de 60 centimètres en hauteur. Mais il est, à coup sûr, à part les compositions où figurent des nus, la plus complète et la plus chaleureuse que l'on doive à Ingres. C'est que la grâce



(Photo Giraudon)
Ingres. Portrait de Paganini, dessin. *Collection Bonnat.*

et la beauté chaste de la jeune femme anime son pinceau, c'est qu'il y donne librement cours à sa passion contenue et mystique. C'est qu'elle détermine, de sa présence presque furtive, mélancolique, l'expression d'apaisement pressenti dans le regard d'Antiochus au milieu des convulsions qui le secouent encore, d'espérance et d'attendrissement au milieu du désespoir du père, de confiance attentive dans l'attitude d'Erasistrate, le médecin. La vie et la vérité des passions ici interviennent, encore que la couleur reste maussade, aride. Cette belle peinture, achevée en 1840, avait été commandée à Ingres, directeur de l'Ecole de Rome, par le duc d'Orléans.



(Photo Giraudon)

Ingres. Stratonice, dessin. *Musée du Louvre*

La plus belle part de l'œuvre d'Ingres, qui lui assure la gloire égale à celle des plus grands, par quoi il rivalise avec Delacroix, par quoi, autant et peut-être définitivement, il ouvre un courant fécond et superbe à l'art moderne, se constitue de ses tableaux de nu et de ses portraits, non seulement de ses portraits de femmes, mais, au même titre, de ses portraits d'hommes.



(Photo Giraudon)

Ingres. La famille Stamaty, dessin. *Musée du Louvre.*

Déjà ce *Philibert Rivière* de 1805 est admirable d'exactitude et de justesse expressive ; les mêmes qualités plus assurées se développent aux portraits (Louvre) de *M. Bochet* et de *M. Cordier* (1811), du *Peintre Granet* (Musée d'Aix) ; elles se solennisent sans doute sans abdiquer au *Charles X* (collection Bonnat), au *Duc d'Orléans*, du Musée de Perpignan (1842) ; elles éclatent dans ces chefs-d'œuvre grandioses de vérité éternelle et profonde : le *Portrait de l'Artiste* (Musée des Offices, Florence), le *Portrait de Bertin l'Aîné* et le *Portrait « historique » de Cherubini.*

Celui-ci assis, la canne à la main, médite, tandis qu'une Muse, archaïque et grave, le couronne, étend sur son front sa main dispensatrice de gloire. Le prétexte et l'anecdote disparaissent devant la splendeur pensive de ce noble et pur visage tranquille d'homme mûr et qui paisiblement paraît si sûr de soi. Moins, cependant, que ce gros et fort Bertin l'Aîné, en qui se concentre la puissance de la bourgeoisie, saine, intelligente, volontaire et égoïste, du règne de Louis-Philippe. Le portrait date de 1832. Bertin dirigeait le *Journal des Débats,* si important alors, presque uniquement lu par tous les bourgeois libéraux et les amis du « Château ». La tranquillité ouverte et confiante du visage n'empêche de transparaître dans tant de pondération étudiée un fond de rage et de mépris. Mais quelle solidité de construc-



(Cliché Braun)

La Vénus Anadyomène. *Musée de Chantilly.*

tion, quelle franchise dans l'établissement de la masse du corps, du volume de la tête, dans le poids de ses mains posées, les doigts écartés, sur les cuisses, dans ce fond presque uniforme ; coupé de la blancheur du col et de la cravate, s'élargit opaque le flottement sombre d'un vêtement où l'épaisseur du corps se dissimule mal ou plutôt s'étale. On peut trouver dans le réalisme sincère de cette effigie si typique et d'un dessin de couleur si bien en rapport avec elle, avec sa signification dernière, le symbole du régime ; il s'y résume, s'y inscrit tout entier.

Venons-en aux prestigieux, frémissants, adorants portraits de femmes ! *Portrait de Madame de Vauçay* (Musée Condé, 1807), de *Madame de Sénones* (Musée de Nantes), de *Madame Panckoucke*, de *Madame d'Haussonville, de la Princesse de Broglie* (1853), portraits successifs des deux femmes du peintre, ils valent par des qualités égales et personnelles à l'artiste, nettement originales.

Evidemment Ingres n'était point épris d'amour pour chacun de ces modèles ; mais, comme nous l'avons vu, il élevait un culte chaste et pieux, en son cœur, en son imagination, vers l'idéal féminin, qu'il concevait partout irréprochable, beau, tendre et fier. C'était pour lui l'image de la divinité ; s'en rapprocher, la célébrer, il ne pouvait se figurer le bonheur autrement. Le



THÉODORE CHASSERIAU — LES DEUX SŒURS (Musée du Louvre)



(Photo Giraudon)
H. Flandrin. Portrait de Jeune Fille. *Musée du Louvre.*

temps jusqu'à déclarer ce qui constitue, à travers les siècles, la vérité esthétique fondamentale : il n'est point de beauté expressive sans déformation. Mais, chaque fois qu'il ne fut pas prisonnier des formules et des procédés appris et auxquels par sentiment il tenait, il *déforma*



(Photo Giraudon)
Victor Mottez. Portrait de Madame M. *Musée du Louvre.*

soit comme nous venons de le voir, pour arrondir les formes, soit, ici tout au moins, pour les allonger. Il atteignait de cette façon l'effet que son art se projetait d'imposer, il déformait pour réaliser mieux la vérité, fût-ce en la dépassant.

contredire les volumes, les rapports, la séductrice et confondante harmonie.

Lorsque parut, en 1814, *la Grande Odalisque, l'Odalisque couchée* qui figure à présent au Louvre, les critiques manifestèrent quelque orgueil à découvrir que le peintre avait allongé sa figure à tel point qu'elle devait compter deux vertèbres de plus que ne le permet la science anatomique. De cette constatation Ingres ne se souciait pas. Par là son réalisme de peintre loyal nous doit toucher. Il n'ignorait pas, soyez-en certains ; mais il attribuait à ses yeux d'artiste une légitime prédominance sur le savoir de son cerveau. Il n'avait pas devancé son



(Photo Giraudon)
Eugène Lami. Entrée de la Duchesse d'Orléans aux Tuileries. *Musée du Louvre.*

Comment comprendrait-on de nos jours que cette *Odalisque couchée* ait choqué, autrement que par l'acidité agressive et désagréable de

certains tons ? Qu'on y ait dénoncé un réalisme excessif ? Nous admirons avec quelle discrétion Ingres a joué des nuances de la chair, et comme il a rendu tranquilles, modérés, insignifiants le regard et l'attitude de son modèle.

La Baigneuse qui, au Louvre, se présente de dos, assise au bord de son lit (1826) a plus d'accent. La chair est ferme et la ligne du torse, calme encore, ondule gracieusement. Mais voici (collection Sassoon) dans ce singulier paysage composite — le seul, je crois, qu'ait peint Ingres — cette étrange *Odalisque à l'Esclave*, puis cette *Vénus Anadyomène* (Chantilly) ébauchée, reprise et enlevée, à quarante années d'intervalle ; enfin, au Louvre, cette *Source* si caractéristique de sa manière, si candide, ingénue, dans sa belle fraîcheur de nymphe blonde aux chairs pleines, pas même rougissante, tendre, pure comme un fruit, toute pulpeuse et parfumée.

Et tous ces nus, les innombrables nus qu'il peignit pendant le cours d'une si longue carrière, il avait environ quatre-vingts ans lorsqu'il les reprit, les répéta, les groupa ingénieusement dans cette composition, la plus complète, la plus exaltante, la plus séduisante aussi qu'il ait produite, *le Bain Turc* où, cette fois, la couleur se subtilise, se fait délicate et enivrante pour aider à la célébration par le dessin, par la construction, le mouvement et la lumière, diversement épandue, de cette merveille qui l'a tenu en extase sa vie durant, et à laquelle il dédie les dernières forces de son être enthousiaste et convaincu : la splendeur multiforme, précise et palpitante, radieuse et éternelle, du corps féminin, la seule et universelle beauté.

C'est là son testament. Il est d'un sage, d'un devin, d'un esprit sincère et clairvoyant. Mais ses suiveurs ne l'ont pas toujours compris. Hippolyte Flandrin (1809-1864) a laissé plusieurs portraits sérieux et estimables, de grandes décorations d'églises ; la plus remarquable se trouve à Saint-Germain-des-Prés. Amaury-Duval n'est que de la lymphe. Mottez est plus ferme, mais le meilleur de son inspiration a probablement disparu quand se sont effacées ses peintures au porche de Saint-Germain-l'Auxerrois. Quel souvenir survit même du nom de Ziégler, de Lehmann ? On ne les distingue plus guère des traînards du romantisme, tels qu'Alfred de Dreux, Eugène Lami, Eugène Isabey, ou même Couture de qui se survivent, grâce à des qualités d'agencement et à un dessin plus vigoureux, sobre, presque personnel, *les Romains de la Décadence* (Louvre), ou ce mièvre Tassaërt, anecdotier élégiaque, un peu pleurard, et tantôt, au contraire, égrillard.



(Photo Giraudon)

Thomas Couture. Les Romains de la Décadence (détail). *Musée du Louvre.*

IV. — LES DEUX DIRECTIONS

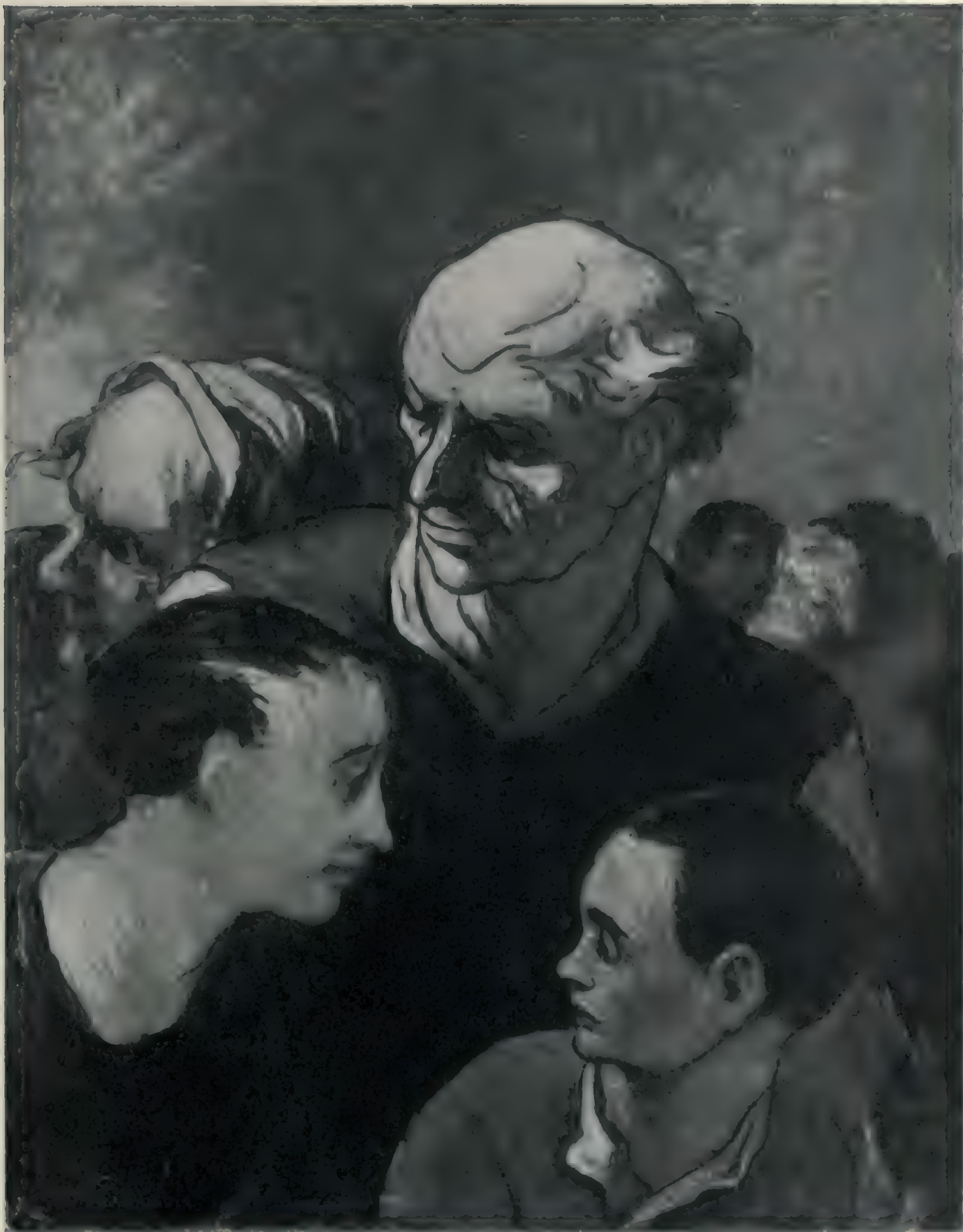
DIVERGENCES ET CONVERGENCES

Au milieu de ces médiocrités ressort puissante la personnalité de Théodore Chassériau, qui, né à Saint-Domingue en 1819, se soumit avec docilité, tout d'abord, aux préceptes et à l'exemple d'Ingres, son maître. Mais un tempérament ardent l'emportait vers l'autre pôle, il scrutait les productions de Delacroix. Il l'étudia avec passion. Bientôt se fit jour en lui l'ambition de concilier, de fondre les deux manières. Ne rien rejeter du réalisme d'Ingres, y adapter le lyrisme de Delacroix. A vrai dire, ce jeune créole s'aperçut sur-le-champ que les domaines n'étaient limités que par la lettre des doctrines, mais qu'aucun mur n'empêchait de puiser des deux côtés les fruits de la science. Réalisme d'Ingres ! Ingres observe de près la réalité, il y obéit dans son travail, mais il en transfigure les éléments selon la latente idée qu'il porte d'avance, sans qu'il s'en doute, dans son cerveau. Le lyrisme de Delacroix ! Delacroix obéit aux impulsions magnifiques de son imagination, mais il appuie la réalisation des images rêvées sur le contrôle attentif des faits, des traits, des éclairages observés de près dans la vie. Chez l'un point de départ, ce qu'il voit, ce qu'il observe de ses yeux, devant lui, intervention de la raison et de l'idéal, de cette forme de l'imagination ; fusion. Chez l'autre point de départ, l'imagination, l'emportement du rêve ; intervention de l'analyse exacte, contrôle par la réalité ; fusion. Le mélange s'opère en sens inverse. Les éléments s'en distribuent en doses plus ou moins fortes. Mais ils coexistent chez tous deux et se mêlent en dépit d'eux.



Femme Maure sortant du bain. *Collection du baron Chassériau.*

Le mélange chez Chassériau est délibéré. Cer-



HONORÉ DAUMIER — LES REFUGIÉS (détail) (photo Druet)

"L'Art Français de la Révolution à nos jours"

tes, au Louvre, en dépit d'une coloration forte et qui, dans les teintes sombres, avec des châles rouges et des yeux profonds et chauds, chantent, *les Deux Sœurs* se ressentent de l'école ingriste ; par contre *Macbeth et les Sorcières* le rapprochent à l'excès de la manière de Delacroix. On voit, au Louvre encore, le *Portrait* ambigu, clair et étrange *de Lacordaire* jeune, *la Suzanne* où il paraît hésitant, *le Tepidarium* où la rencontre des deux tendances se prépare.

Il a orné des chapelles à Saint-Roch, à Saint-Merri. On lui doit une *Déposition de Croix* (Saint-Philippe-du-Roule) où persistent des rappels de la *Piétà* de Delacroix, à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement. Le plus sûr de son apport existait, avant l'incendie, à l'ancienne Cour des Comptes du quai d'Orsay, sur l'emplacement de la gare actuelle. On ne retira ses fresques des décombres qu'en 1898. Elles étaient fort endommagées. La principale, *La Paix protectrice des Arts et des Travaux de la Terre* est conservée, à présent, au Louvre. Quel maître eût sans doute été Chassériau s'il avait vécu : il succomba à des excès de plaisir non moins qu'à des excès de travail, en pleine montée de son ardent et chaleureux talent, à l'âge de trente-sept ans, en 1856.



Combat de cavaliers arabes. *Collection du baron Chassériau.*

Un maître formidable couronne glorieusement cette période magnifique et cette tendance double. Réaliste comme pas un, et d'un lyrisme éperdument émouvant. Coloriste sensible dans des gammes profondes mais tout à fait inconnues de Delacroix, dessinateur que personne ne surpasse, dans un système aussi éloigné que possible du système d'Ingres, Honoré Daumier n'aborda la peinture qu'à un âge assez avancé.



Intérieur de harem. Dernière esquisse du peintre. *Collection du baron Chassériau.*

On n'a voulu, de son vivant, lui reconnaître qu'une réputation légitime et très grande de lithographe et de dessinateur. On le ravalait au niveau des caricaturistes, parce qu'il s'est complu à la satire politique et à l'étude caractéristique, un peu outrée, des mœurs, dans les journaux hebdomadaires. Mais la caricature n'est, sous ses doigts, qu'exceptionnelle. La satire domine, qui a une répercussion plus profonde, parce qu'elle ne distrait pas seulement d'une manière qui force le rire, mais elle oblige à réfléchir sur la vérité des objets observés jusqu'au secret rendu visible de leur essence, et amènerait plutôt à se lamenter, à pleurer. Daumier serait effrayant si on ne le sentait, dans la véridicité de ses affirmations, guidé par un sens éperdu de



(Photo Giraudon)
Théodore Chassériau. Portrait de Lacordaire. *Musée du Louvre.*

ressources instinctives l'idée ou l'image qu'il s'est formée de son modèle. Il a abouti à une confusion de lignes emmêlées, d'entrelacs inextricables, avec des retours surprenants et qui soudain allègent et se débrouillent. Dans un apparent grimoire l'ensemble, la figure fortement centrée, éclatante d'accent, emporte, annihile le détail où l'on se perdait. Au mouvement des muscles passent et s'affirment l'invisible et l'insaisissable. On fait le tour du personnage, il est campé en ronde-bosse ; les plans s'accusent avec tant d'aisance, oh ! les nettes saillies, les ombres en des creux réels !

Où il lui plaît, il appuie et exagère, ou bien il caresse et atténue. Un trait qu'il abrège ou interrompt suffit à cette magie. Malicieusement il élide, sous-entend, suggère, isole ou lie par l'atmosphère les figures entre elles ou les choses et les figures.

Ni ses lithographies ni ses peintures ne nécessitent qu'on les élucide en surprenant la merveille des dessins qui y préparent. C'est leur nouveauté inépuisable, la fraîcheur d'inspiration de cet art qui explore dans les sens les plus divergents et à qui rien ne demeure fermé ni étranger, la richesse de ses trouvailles qui en assure la beauté toujours jeune et la féconde grandeur.

Dès qu'un sujet, — *les Avocats, les Chemins de Fer, les Amateurs d'Art,* etc., — arrêtait

justice sociale, par l'omniprésent et magnanime enthousiasme d'une bonté judicieuse et supérieure.

La personnalité confidentielle de l'artiste se révèle dans ses dessins qu'on imagine hâtifs, dans ses croquis épars, dans ses notations prises comme au hasard. Daumier tient beaucoup du sculpteur ; il sculptait de petites effigies des gens qu'il poursuivait de sa satire avant de dessiner leur portrait ou leur charge. Il sculpte aussi par le trait, il sculpte ses dessins.

Son ingénuité est, à chaque occasion, fabuleuse. On imaginerait qu'il ignore son métier, qu'il l'aborde sans rien savoir, qu'il soit un malhabile ouvrier s'évertuant de rejoindre par des



Arabe présentant une jument. *Collection du baron Chassériau.*

plus spécialement son attention, il ne se contentait pas de ne le traiter que par le noir et le blanc. Il en tirait tous les aspects douloureux ou âprement impitoyables. Au gré de l'heure ou des précisions qu'il entendait lui attribuer, il achevait d'admirables travaux qui doivent à



Dessin de Daumier.

son nom assurer désormais le plus précieux de sa gloire.

C'est, à la veille de sa mort, en 1878, qu'une exposition chez Durand-Ruel, attira pour la première fois sur ses peintures la sollicitude de quelques amateurs, de trop rares collectionneurs. La Centennale de 1900, une rétrospective admirable, l'année suivante, à l'Ecole des Beaux Arts le firent enfin considérer comme un des maîtres absolus de son siècle, un des plus certains dont se puisse enorgueillir l'art français, un des peintres les plus originaux que l'on compte dans l'art de tous les temps et de tous les pays.

Quelle réserve de songerie mélancolique, quel jaillissement d'espoir et de volonté, que de bonté parfois crispée, toujours fervente dans l'évocation muette des drames obscurs de la vie ! Enumérer des titres, s'ils ne suscitaient dans les mémoires tant d'images poignantes et entraînantes, à quoi serait-ce bon ? Pourtant, qui n'a retenu le souvenir de ce qui lui est donné d'avoir aimé dans les séries troubles et mouvantes de *Don Quichotte et Sancho Pança*, des *Amateurs de peinture*, des *Chanteurs des rues*, des *Avocats*, des *Saltimbanques ?*

Ou des *Emigrants* passent, las et tourmentés, au creux d'un ravin sombre ; ou un *Mouvement populaire* agite une rue, et s'y dresse la claire figure de la Liberté entraînant le troupeau humain, du geste impérieux issu du vêtement jaune qui la drape.

La République, assise, fière, et la droite posée à la hampe de l'étendard, offre son sein orgueilleusement nu aux lèvres avides et amoureuses de ses enfants (Musée des Arts Décoratifs).

A l'arrière-plan, dans l'arène, sous les regards anxieux des spectateurs, des *lutteurs* s'étreignent. Devant le rideau soulevé, un athlète énorme, au premier plan, s'apprête à son tour, et tourne vers le groupe du fond un regard farouche, presque triste et absent.

Opposition éternelle de l'être et du paraître, inéluctable dualité, qui prend, des fois, conscience de soi, elle alourdit la destinée de tous les hommes. Par là le peintre est amené à interroger sous la lumière fausse des rampes, les secrets des comédiens de profession. Ne sont-ils pas entiers à leur rôle ? *Crispin et Scapin* (voyez-les, au Louvre) sont-ce de vulgaires fantoches ? Non ; par dessous le fard, les oripeaux, l'attitude impromptue ou affectée, comme remue la misère authentique de leur condition et de leurs passions intimes, étouffées !

D'autre part, vision la même, en sens contraire, si une nonchalance indifférente ou niaise démarque sur la face de tous ces voyageurs la crispation du souci, de l'ambition, de la vanité rageuse qui les ronge, c'est l'impatience ou l'hébétement, au caprice des caractères, qui en tient place, tandis que les emporte à travers la campagne silencieuse ce *Wagon de Troisième Classe*. Plusieurs ont fixé leurs regards paresseux sur le dehors indifférent, aux baies ouvertes qui accueillent l'air.

A bien des maîtres du passé on a tenté de rattacher l'art subtil et impérieux de Daumier. Il remonte aux plus anciennes traditions, grâce à une inspiration à la fois originale et continue. La mémoire de Michel-Ange n'est pas évoquée en vain, non plus que celle



(Photo Druet)

Honoré Daumier. Le Bain des Enfants.



HONORÉ DAUMIER — LE THÉATRE

" L'Art Français de la Révolution à nos jours "

de certains flamands, de certains maîtres du XVIIIe siècle.

Ce qui importe davantage c'est l'impulsion qui de lui se dégage chez les artistes plus récents, chez nos contemporains. L'ont-ils consulté? Ont-ils confronté leurs recherches à ses trouvailles les plus sûres? Ses teintes neutres, sombres, où s'infiltre peu à peu la lumière l'aident à établir vigoureusement places et valeurs. Il construit. Parfois il éclaire une scène d'éclairages ambigus ou contrariés. Il déforme, ah! qu'il déforme résolument! pour accuser aux lignes des visages, aux attitudes des corps la nullité hargneuse, arrogante, ou cette souffrance cachée des comédiens que sont partout, non seulement les gens de théâtre, mais les hommes de toutes conditions. Dédain des formules et de la routine, apparente simplicité de l'âme naïve en présence du motif, de Daumier à Cézanne la route est sûre, la filiation moins avouée à peine qu'elle ne nous apparaît évidente.



(Photo Druet)

Honoré Daumier. Les Avocats.



(Photo Druet)

Honoré Daumier. Esquisse de Don Quichotte.

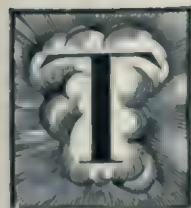


HONORÉ DAUMIER : CRISPIN & SCAPIN (Musée du Louvre)

CHAPITRE III

LE PAYSAGE FRANÇAIS

COROT — ROUSSEAU — MILLET — BARBIZON



TANDIS que la grande peinture, à l'aube du XIXe siècle, se dégageait des formules et tendait à se libérer de l'emprise des pédants, la peinture de paysage, que l'on considérait comme un genre inférieur et à peu près dénué d'importance, suivait, de son côté, une marche ascendante, de progression analogue. Mais les peintres dominants, David tout autant que Prud'hon, Gros, Géricault, Delacroix même ou Ingres affectaient de ne s'intéresser en rien aux paysagistes. Ils s'occupaient peu du paysage. Et chacun, néanmoins, a pratiqué, plus ou moins assidûment, la peinture de paysage, bien qu'en lui assignant un rang secondaire et, le plus souvent, subordonné.



(Photo Giraudon)

De Marne. Une foire à la porte d'une auberge. *Musée du Louvre.*

De David on ne saurait guère citer, outre la rangée d'arbres très vagues qui évoquent la présence de la Nature dans *la Distribution des Aigles* et les rochers conventionnels de son *Bonaparte au Mont Saint-Bernard,* que ce petit paysage sans figure, placé récemment au Musée du Louvre, *le Jardin du Luxembourg,* où il fait montre d'une souple et gracieuse maîtrise. Prud'hon, Gros, Géricault, Delacroix, sauf dans de rares pastels et dans ses croquis du Maroc, n'ont utilisé le paysage, en le douant d'authenticité à un degré quelconque dans la minutie ou la puissance, que pour établir une ambiance à leurs compositions. Ingres s'en est entièrement passé, si ce n'est que son imagination lui dicte le décor de feuillage, d'eaux et de portiques

dont se forme le fond de *l'Odalisque à l'Esclave.*

Pourtant, les esprits classiques eussent pu être satisfaits des préjugés de doctrine auxquels obéissaient un grand nombre de ces peintres qui tiraient étrangement leur renom de paysagistes d'un dédain complet, superstitieux, de la Nature. Alors que les peintres d'histoire, dans un décor sommaire, dressaient leurs grandes figures drapées ou harnachées d'armures, au geste traditionnel, les peintres de paysage historique accordaient plus de soin à établir un paysage composite et solennel où ces mêmes figures, diminuées, prenaient place encore, mais de façon moins encombrante. De là venait sans doute qu'ils étaient estimés inférieurs aux premiers.

Cependant, l'idéalité dominait leur art ; ils n'eussent eu que mépris pour la réalité si on avait tenté d'y attacher leur attention. Ils l'ignoraient si bien que Valenciennes, un des principaux maîtres de ce genre et théoricien très docte, a osé, dans son *Traité de Perspective et de l'Art du Paysage,* affirmer sans danger que, dans certains cas, le paysagiste peut embellir certains éléments de sa composition en observant la Nature. Il s'agit simplement d'en transformer les aspects :



(Photo Bulloz)
Hubert Robert. Ruines d'un portique.

« C'est par ce moyen et les connaissances qu'on doit avoir de l'architecture et de la perspective, qu'une petite cabane située sur le sommet d'une montagne peut, d'un simple coup de crayon, devenir un temple élégant, que des buissons deviennent des arbres vigoureux, qu'on fait d'une pierre un rocher, et d'un rocher une montagne. »

C'est ainsi que, lui-même, Valenciennes travaillait. Victor Bertin (1775-1842), Michallon, audacieux au point d'accentuer l'effet des sites choisis et de multiplier les accidents des ravins, des gorges, l'âpreté des défilés et l'emportement des chutes d'eau, lui demeuraient des disciples fidèles. Dans le grand *Paysage* de Michallon au Louvre (1822, année de son trépas prématuré), l'artiste, paraît-il, « s'est inspiré de la vue de Frascati ». On y voit une vaste plaine bornée par de sombres collines très accentuées. A droite, une villa s'abrite sous de très hauts cyprès. Au centre, comme il convient, sur une pelouse, une femme fait résonner le tambour de basque, un couple rustique danse, des paysans et des paysannes en habits pittoresques les entourent ; un d'eux, debout, enveloppé d'un large manteau et coiffé d'un chapeau haut, l'air très sombre, tient à la main un fusil. L'Italie idyllique et terrible, l'Italie des nymphes et des brigands se trouve là, d'un seul coup, évoquée. — Et j'oubliais, au pied d'un arbre coupé, un jeune pâtre assis sur le sol.

Michallon dans ce tableau semble avoir fait un effort vers la simplicité, comme son émule Rémond (1795-1875) dans son *Enlèvement de Déjanire* ou dans son *Œdipe à Colone.* Déjà de rares audacieux, détournés de ce qu'on s'imaginait la tradition de Nicolas Poussin et de Claude Lorrain, poussaient l'esprit de révolte jusqu'à porter autour d'eux des regards timides. C'était le cas de Lazare Bruandet, par exemple, qu'un mot de Louis XVI rendit quelques jours illustre : « Je n'ai rencontré, avait-il dit, dans la traversée de la forêt de Fontainebleau, que Bruandet et des sangliers. »



Corot - La Danse des Nymphes (Musée du Louvre)

Gravé par les Fils de Victor Michel

"L'Art Français de la Révolution à nos jours"

Watelet s'efforçait de représenter des aspects particuliers de sa province, mais si méticuleusement et dans un tel souci des détails propres, qu'il se rend vite fastidieux à force de fadeur ; Louis-Gabriel Moreau étudie la nature dans les environs de Paris et peint des vues panoramiques conformes à la vérité ; Swebach dans des coins de forêt observée place des épisodes de chasse ou des combats de cavalerie ; Demarne, surnommé Demarnette, abandonne les bergers pittoresques et romains, les nymphes et les satyres pour représenter, au long des routes, aux portes des fermes du Nord de la France, des groupes de paysans en leurs vêtements véridiques, bien soignés, les jours de fête ou de marché ; Constantin, observant d'authentiques châteaux en ruine sur des rochers abandonnés ne craint pas d'en montrer l'horreur tragique sous l'échevèlement de nuages bousculés, il les enveloppe d'air et de lumière, visant, d'ailleurs, plus à l'effet qu'à reproduire des apparences bien exactes. Isidore Dagnan (1790-1863) se documentait avec une précision solide pour éterniser l'aspect momentané des rues et des places parisiennes à son époque. Le Musée Carnavalet possède un *Boulevard Poissonnière en 1834*, dont la perspective silencieuse s'allège du jeu très étudié d'une lumière du matin.

Ces peintres ne sont point dépourvus de mérite, non plus que, plus classique, plus routinier, Claude-Félix-Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1878) qui, de son vivant, jouit d'une longue faveur insuffisamment expliquée par ses tableaux du Louvre *(Prométhée, Paysage Italien,* etc.) admis aux honneurs de la Salle des Etats. Contemporain de Corot, avec Edouard Bertin (qui plus tard dirigea le *Journal des Débats,* 1797-1871) il l'accompagna dans son premier voyage dans la péninsule en 1825.



(Photo Bulloz)

Georges Michel. Montmartre.

Le seul peintre vivant au début du XIXe siècle dont l'éducation traditionnelle n'entravait pas le génie et qui mariait admirablement le respect d'un enseignement accepté aux ressources que lui inspirait son tempérament d'artiste ardent et ingénu, c'est un peintre des plus remarquables dont le souvenir honore l'école française de paysage : Hubert Robert, né en 1733, mort en 1808.

Il existe de lui, au Louvre, environ vingt peintures et des dessins fort nombreux. Ce sont des paysages architecturaux, des jardins à amples escaliers, à terrasses et à statues, colonnades majestueuses, larges portiques, ruines grandioses de monuments romains. Ce n'est pas à Rome ou dans la campagne qu'il a travaillé seulement, mais partout où, dans des perspectives augustes et graves, l'idée de la chute des empires et des anciennes grandeurs triomphales se pouvait présenter à lui sous la figure d'édifices à demi rompus auxquels des souvenirs glorieux demeurent éternellement attachés. Que ce soit *l'Ancien Portique de Marc-Aurèle,* des *Ruines Antiques* indéterminées, ou *l'Intérieur du Temple de Diane à Nîmes* ou *le Pont du Gard,* le dessin ferme et hardi les construit avec ampleur, et des végétations les envahissent selon la vérité des lieux ; une atmosphère doucement lumineuse et colorée y joue parmi les pierres, en échauffe ou en atténue la glorieuse et immémoriale flétrissure. Certains paysages sont composites : derrière *l'Arc de Triomphe de la ville d'Orange,* par exemple, sont au second plan, montrés « le monument et le petit arc de Saint-Remy », et, dans le fond, non moins arbitrairement, « le théâtre d'Orange ».

N'importe, l'artiste a étudié à fond et dessine si sûrement, évoque si bien, établit si purement l'harmonie

de l'ensemble qu'on ne saurait être offusqué par cette fantaisie. Mais, d'autre fois, il s'accommode d'aspects authentiques ; il ne craint pas de représenter *le Portique d'Octavie à Rome, servant de marché au poisson,* avec l'animation des groupes vivants et actuels qui s'y agite et s'y mêle. Des paysages accueillent délicieusement de coquets et menus personnages et participent à leur existence, la conditionnent, la déterminent. Avec moins de mélancolie et de profondeur sensuelle, par l'élégance d'un rêve chaste allié à tant de vérité observée, il ne s'élève pas très loin de Watteau ; par certaines allures, il le rappelle mieux que Claude Lorrain, dont il se fût réclamé plutôt. Il ne songe pas non plus à forcer, à mutiler, à transformer la Nature. Il la respecte ; il choisit des sites et les reproduit tels qu'il les voit. C'est un paysagiste sincère et véritable, bien que le visage de la campagne familière, non rehaussée de souvenirs antiques ou de vestiges architecturaux ne paraisse pas l'émouvoir. Il appartient par son âge, par ses préférences et ses doctrines, plus au XVIIIe siècle qu'au XIXe ; ne peut-on trouver cependant en lui un précurseur, je dirai plutôt un inconscient intermédiaire entre l'art du passé par Watteau, Claude Lorrain, Poussin, et l'art plus moderne de Corot et de Rousseau ?

Un précurseur, non moins insoupçonné de son temps, et plus authentique, c'est ce singulier, secret et longtemps méconnu Georges Michel qui, si patiemment et si élégamment, sans aucun esprit de lucre ni de gloire, introduisit dans l'art français du paysage la méthode, la sensibilité surtout, des grands ancêtres de Hollande, spécialement de Ruisdaël.

Il inaugure dans l'art français l'ère de soumission à la Nature. L'artiste ne la régit plus. Il l'accepte ainsi qu'il l'aperçoit ; il l'admire, et son unique ambition exulterait d'en trahir les secrets fermentant par dessous l'apparence, avec le sourire des brises, les souffles de l'heure ou de la saison, les variations du sol, la tristesse des masures isolées dont l'homme l'a alourdie. Que lui faut-il ? Non pas les voyages aux contrées réputées et recherchées des archéologues ou des touristes ; non pas des campagnes illustres parce que s'y attache la mémoire de quelques fastes historiques ou du passage d'une armée victorieuse ; non pas les hautains aspects de la montagne menaçante ou de la mer déchaînée ; la proche banlieue suffit, les terrains incultes, abandonnés, où parfois se profile sous les saccades du vent et la violence des nuages bas l'aile sinistre d'un moulin délabré ; Montmartre, ce Montmartre du début du siècle où ne sont pas même des guinguettes, le Montmartre éventré de carrières, avec ses mauvais chemins et ses tertres défoncés.


(Photo Giraudon)
Paul Huet. L'Inondation. *Musée du Louvre.*

L'adoration du vieux bonhomme Michel pour cette Nature familière brûlait en son cœur et en son esprit si humblement, si farouchement que la pensée d'en tirer parti ne lui serait jamais venue. Il n'exposait pas ; il n'offrait pas ses toiles à vendre, et cependant il vivait chichement de quelque maigre emploi ; c'est à peine s'il les communiquait à ses amis qui sans doute ne les

prisait guère, à des voisins qui n'y comprenaient rien. Toujours est-il qu'il est mort, à l'âge de quatre-vingts ans, en 1843, parfaitement inconnu même de ses pairs et de ses émules, des critiques et du public d'art, sans avoir soupçonné qu'un rayon de gloire pût se fixer sur son nom.

S'il a suivi Ruisdaël, c'est par le sentiment et par l'adaptation de sa manière appropriée à un dessin nouveau. Il n'a pas transporté sur ses toiles les dehors de la campagne hollandaise. On peut estimer que l'ancêtre eût peint comme Michel les a peints, les aspects de la campagne montmartroise ; il n'y a, dans son cas, ni pastiche ni asservissement. On s'en peut assurer à considérer, au Louvre, ses deux belles et vigoureuses toiles : *Intérieur de Forêt* et principalement ces *Environs de Montmartre*, avec le moulin secoué au passage d'un grand vent, les nuages menaçants et pendants, l'air assombri, la terre maussade et tourmentée, — et à l'hôtel Carnavalet de même.



(Photo Bulloz)
Corot. Le Colisée. *Collection Moreau-Nélaton.*

Plus directement a agi sur la transformation des conceptions en peinture de paysage, au point de devoir être regardé comme l'instaurateur en quelque sorte de cette Renaissance, comme l'initiateur, Paul Huet, parisien, qui vécut de 1803 à 1869. Longtemps Corot qui de sept années est son aîné, cherche sa voie, se perd dans les compositions religieuses ou plus heureusement s'inspire des aspects de ruine ou des sites de Rome et de l'Italie. Huet n'hésite pas. On nous l'a dépeint en jeune homme extrêmement simple, modeste, dénué de prétention et désireux, sans plus, de satisfaire à sa conscience. Très pauvre, il avait dû, à la mort de son père, cesser de fréquenter les ateliers de Lemire, de Guérin, de Gros, où, s'il ne se déformait pas, il ne se formait pas sûrement au respect, à la culture de son secret instinct. A ses heures libres, il s'était mis à errer à l'aventure par les champs et les bois de la région parisienne, à noter sur ses carnets les particularités du paysage. Puis il s'applique à les dessiner, se risque, dès 1822, à exposer ses travaux. Par hasard il rencontre Bonington et Delacroix dans les galeries du Louvre où, en leur compagnie, il s'exalte dans l'étude de Rubens.

Il gagne son existence à composer des vignettes commerciales ; il entreprend les besognes lucratives que la fortune lui présente jusqu'à ce que, enfin, en 1829, Sainte-Beuve, dans *le Globe*, fasse l'éloge d'une *Vue de Rouen*, et que, en même temps, dans le *Journal des Débats*, le hargneux Delécluze le malmène violemment.

Désormais on le regarde, on le remarque, on le discute. Au Salon de 1831 sont réunies neuf de ses toiles, quatre aquarelles. Les amateurs viennent à lui ; à dater de 1833 il vit de son art, ses tableaux sont recherchés par les collectionneurs.

Son œuvre la plus connue figure deux fois au Louvre : dans les salles de dessin une vaste étude très poussée, calme et belle pour *l'Inondation de Saint-Cloud ;* dans la salle des Etats, le tableau. A vrai dire ce n'est pas par des dons de coloriste que Paul Huet se distingue. Ses œuvres demeurent ternes, de teinte comme étouffée pour avoir été exécutées à l'intérieur de l'atelier, peu vivantes. Quand il réussit, c'est dans un effet de dureté tragique,

comme son *Soir couchant à Seine-Port.* Mais les multiples dessins, les aquarelles qu'il achève vivement et patiemment partout, en Bretagne, en Normandie, en Provence, non moins que dans l'Ile-de-France, ou encore en Italie ou en Hollande, décèlent la fierté d'une âme loyale, l'assiduité sincère d'un esprit humblement épris des sites dont il retrace l'apparence, et désireux d'en faire comprendre et aimer la beauté tranquille et douce.

Son mérite consiste à avoir rappelé l'attention vers les choses de la Nature, sans la farder, sans s'y croire supérieur, sans oser la réformer. Bonington à ses côtés entreprenait la même révolution, qui, ainsi, par leur intermédiaire, provient moins de l'ascendant d'ancêtres glorieux, hollandais, flamands, français même ou d'outre-Manche, que d'une disposition spontanée de leurs deux tempéraments ingénus et humblement audacieux.

Bonington est mort jeune ; Huet a soutenu durant une vie assez longue sa méthode de travail et son idéal. D'autres, après s'être aventurés dans des voies analogues ont cédé à l'ivresse du succès, se sont conformés aux désirs, aux goûts d'une clientèle médiocre et corruptrice, le mariniste Gudin (1802-1880), Dauzats, les suisses Diday et Calame, tandis que Louis-Léopold Robert, Desgoffe, Paul Flandrin continuent imperturbables, neutres ou irritants, la routine du paysage d'histoire, d'églogue vaine et de mythologie.

Mieux valent les efforts et le bon vouloir de Pierre-Justin Ouvrié qui signe Justin ; de Loubon, d'Achard, de Laberge, le patient et l'obstiné, qui ne finit de peindre (Musée du Louvre) son *Coucher de Soleil* qu'au bout de deux ans de travail, afin de « le peindre entièrement d'après nature et au moment du jour que l'artiste a voulu représenter ».

Camille Flers, après avoir subi des années de misère au Brésil et en France, atteignit assez vite le succès. Sa soumission à la Nature n'était pas moins absolue, mais son faire était plus habile et plus décisif. Il se gardait d'offusquer les sentiments du public, mais parvint à douer son coloris d'un peu de l'éclat réel de la Nature, sans heurt, sans violence, esprit moyen et charmant.

S'il n'y eût eu, au nombre des paysagistes de ce temps, que ces artistes à divers titres estimables, la rénovation qu'ils avaient tentée avec tant de conviction n'aurait pas duré. Mais il y a eu une suite admirable de créateurs originaux, de peintres de génie, dont le premier en date, 1796-1875, est Jean-Baptiste-Camille Corot.

Lorsque Corot, âgé de 29 ans, sorti des ateliers poncifs à l'excès d'Achille-Etna Michallon tout d'abord,



(Photo Bulloz)

Corot. Le Champ de blé.



J.-B. COROT — PAYSAGE BRETON

" L'Art Français de la Révolution à nos jours "

puis du rigoureux Jean-Victor Bertin, s'en alla achever en Italie son éducation classique, il n'y apportait, à coup sûr, aucune préméditation de révolte dans l'art du paysage. Longtemps il demeura fidèle à l'enseignement reçu ; il n'est pas prouvé, au surplus, que dans le fond de son cœur, il n'en ait pas toute sa vie conservé l'empreinte, et, dans ce cas, le bienfaisant ascendant. Ce qui est vrai c'est qu'il possédait une sûreté de métier, au service d'une sensibilité naïve, indélébile, et que peu de jeunes artistes se sont montrés, à l'aube de leur carrière, aussi maîtres de leurs ressources que Corot. Il a ouvert tout grands les yeux sur la nature environnante ; le Forum s'est animé pour lui ; les aspects de Castelgandolfo se sont faits frémissants ; et quand il a dans les sites qui lui étaient chers évoqué des naïades dansant ou l'auguste vieillard Homère recueilli par des pasteurs, les souvenirs de l'antiquité n'avaient point pour résultat de solenniser les arbres dans un silence glacial, de refroidir l'atmosphère d'un glaçon archéologique, de traduire plus de science docile et pédante que de frissons de l'esprit ou d'aspirations du sentiment.

La naïveté de Corot arrête en premier lieu l'attention des contemporains. Baudelaire, en 1845 comme en 1859, insiste sur cette qualité de son art. Ni par la *Vue du Colisée*, ni dans le *Forum romain* (Louvre) sa maîtrise ne s'est imposée aux Salons où il les exposa. De plus jeunes qui en savent moins que lui et qui ne tarderont pas à se réclamer de son exemple l'emportent sur lui en notoriété. Cependant, malgré un respect encore formel de la tradition académique, le dessin déjà abréviatif indique avec sûreté les plans et les arêtes de la construction, et c'est une sorte de brume douce, légère, discrètement baignée de lumière harmonieuse qui lie aux tons rosés des ruines la couleur atténuée de la brise et de l'atmosphère.



(Photo Bulloz)

Corot. Le Pont de Narni. *Collection Moreau Nélaton.*

Son premier passage à Fontainebleau vers 1830, la fréquentation de la banlieue parisienne ne lui apprennent rien qu'il n'ait connu auparavant. A Venise, en 1834-1835, il compose le *Saint-Jérôme*, paysage historique qui lui vaut la commande de fresques pour Saint-Nicolas-du-Chardonnet (*le Baptême du Christ* peint en 1843-1844) ; il court l'Italie dans ses recoins les moins connus

durant une dizaine d'années. C'est alors, en 1843, qu'il peint, à Rome, et entièrement y achève, sur des notes prises antérieurement, sa célèbre *Vue générale de Gênes,* tant il était éloigné de peindre sur place le paysage. Lorsqu'il rentra en France et s'établit auprès des étangs de Fausses-Reposes à Ville-d'Avray, la séduction des sites, sans qu'il s'en fit une obligation, le détermina à travailler en plein air. Il éprouva que cette habitude lui était commode et agréable, mais il n'y attachait pas l'importance d'une doctrine et, quand il lui plaisait, il s'y dérobait fort bien. Combien de souvenirs italiens ont été peints dans l'atelier de Ville-d'Avray, à une époque plus tardive !



Corot. Le beffroi de Douai. (Photo Bulloz)

Considérer Corot comme un paysagiste moderne, on le peut, on le doit ; encore convient-il de ne pas se laisser duper. Il perçoit les harmonies de la lumière, un souffle d'air traverse, vivifie ses paysages ; des paysages existent indépendamment de la présence de « fabriques » qui les dotent d'un caractère de solennité, indépendamment de la présence du personnage humain. Dans bien des toiles, on ne saurait énumérer que le sol, l'herbe, les buissons, les arbres, un peu d'eau, des nuages, le ciel, une maisonnette perdue dans le feuillage, au loin le clocher d'une rustique église, des taches mouvantes qui sont les vêtements d'une femme en marche ou de deux paysans qui causent. L'homme est dominé par la Nature, il ne se la soumet plus. Pur paysagiste, Corot peint le paysage et seul, que l'homme y passe ou que les travaux de l'homme s'y aperçoivent, le paysage.

Malgré cette indépendance de la Nature, Corot révère encore en elle des aspects qui l'ennoblissent. Les belles architectures, temples, ruines au besoin, palais, châteaux, églises exercent sur son choix un attrait prestigieux. Seulement, il en fond la majesté ou la grâce parmi la grâce et la majesté des sites où ils se rencontrent. Il conserve la foi en la campagne romaine, malgré l'éloignement, malgré le charme des bosquets et des rivières de l'Ile-de-France, où il travaille ; il adore les danses des nymphes dans les brumes colorées, il se plaît à réveiller au fond de leurs antres les Sylvains ou les pâtres classiques.

Qu'importe, au surplus ? Le peintre marie légitimement à la précision des notions étudiées et véridiques l'enchantement de ses rêveries, le réel et l'imaginaire du moment que sa main détient la baguette du magicien. Il résume dans une scène, dans une composition disposée pour le plaisir de l'esprit, le sens secret qu'il sent tressaillir au fond des visages permanents ou instantanés de la terre maternelle. A condition qu'il n'en fausse pas la représentation en lui imposant des valeurs arbitraires et fictives, qu'il se soumette et ne cherche ni à la brusquer ni à la contredire, l'élan de son lyrisme s'exprime à bon droit sous le couvert d'une figuration mythique ou symbolique. Ce moyen nécessite chez qui le tente une science absolument désintéressée des élé-

ments, les moindres, par quoi cette splendeur partout et en tout éclatante acquiert l'équilibre et l'eurythmie, et le constant, l'exclusif amour qui permet d'en scruter avec dévotion la trame palpitante et l'invisible frémissement.

Corot ne s'était pas mis à étudier la nature par hasard. Il la comprenait, la respectait, ne songeait qu'à la traduire par les moyens les mieux appropriés, à la présenter à ceux qui désirent regarder, telle qu'il l'aimait, la sentait, telle qu'il s'en était imprégné, telle qu'il la portait en son cœur, ou plutôt telle que son cœur et son cerveau en étaient submergés.

Baudelaire définit à merveille l'art de Corot : « Il est un des rares, le seul peut-être, qui ait gardé un profond sentiment de la construction, qui observe la valeur proportionnelle de chaque détail dans l'ensemble, et, s'il est permis de comparer la composition d'un paysage à la structure humaine, qui sache toujours où placer les ossements et quelle dimension il leur faut donner. On sent, on devine que M. Corot dessine abréviativement et largement, ce qui est la seule méthode pour amasser avec célérité une grande quantité de matériaux précieux. Si un seul homme avait pu retenir l'école française moderne dans son amour impertinent et fastidieux du détail, certes c'était lui. Nous avons entendu reprocher à cet éminent artiste sa couleur un peu trop douce et sa lumière presque crépusculaire. On dirait que pour lui toute la lumière qui inonde le monde est baissée d'un ou de plusieurs tons. Son regard, fin et judicieux, comprend plutôt tout ce qui confirme l'harmonie que ce qui accuse le contraste. » Il use d'un petit nombre de tons ; comparé à Delacroix il ne fut point un coloriste, mais il est un des harmonistes les plus délicats, les plus délicieux, de tous les temps.

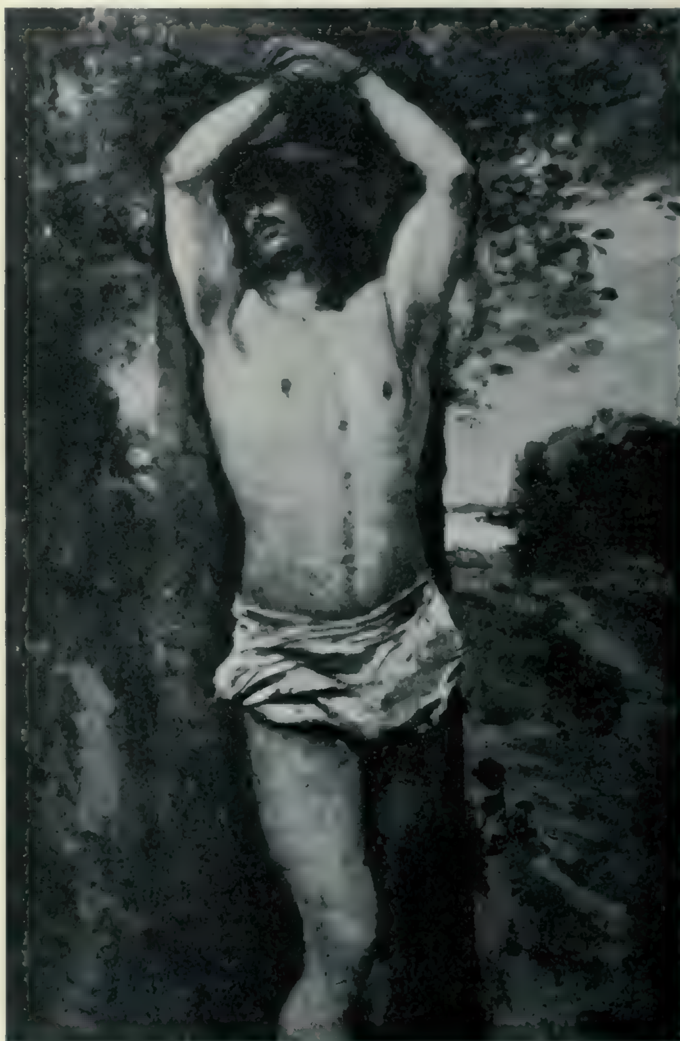


(Photo Bulloz)

Corot. Paysage.

Corot n'a guère recherché l'éclat des fulgurations, les sonorités de midi ou du plein été. Il fut le peintre délicieux des matinées baignées de fraîcheur, des crépuscules tendres et endoloris. L'émotion vibrante des teintes délicates relève ce que le dessin parfois dans ses tableaux d'Italie offre d'un peu sec, d'un peu rigoureux. C'est le charme ambigu de ses premières productions : *Le Colisée*, au Louvre, *le Forum*.... On le retrouve plus flottant, plus séduisant dans cette vue adorable de *la Cathédrale de Chartres* qui fait partie de la collection Moreau, aux Arts Décoratifs. La même galerie conserve parmi d'autres admirables dessins à la mine de plomb ou à la plume, une *Cività Castellana* où l'extraordinaire maîtrise de sa charpente se met en pleine valeur. Un ruisseau à peine visible dans le creux du premier plan, la masse finement indiquée mais pesante, mais toute puissante de pierres abruptes par quelques traits à peine ombrés ; des souches tordues d'où s'élèvent les troncs nus dans le ciel, très peu de feuillage, et le profil, par delà, de la colline plus haute qui fuit vers le fond.

Riche en Corot non moins que le Musée de Reims ou que le Louvre encore et tant et tant de galeries particulières, la collection Moreau possède des tableaux d'époques très différentes, d'une manière, suivant l'âge, plus ou moins contrainte ou souple, large ou vigoureuse. Après *le Pont de Narmi* et *le Château Saint-Ange*, apparentés avec *le Forum* et *le Colisée* du Louvre, *la Cathédrale de Chartres*, les deux vues de *Volterra (le Municipe* et *la Citadelle)*, celles de *Villeneuve-lez-Avignon (Vue prise d'Avignon; Terrasse du Jardin de l'Hospice)* dénotent une sûreté de plus en plus aisée, un faire de plus en plus libre. De la mollesse velouteuse montre l'assombrissement graduel des heures crépusculaires dans la *Vachère dans un pré au soleil couchant*. C'est successivement l'époque où il fonce d'une ombre opaque, la représentation des feuillages, où il se délasse par trop de tendance à laisser parler sa facile et merveilleuse adresse. Puis le virtuose cède à nouveau la place à l'incomparable artiste.



Corot. Saint Sébastien. (Photo Bulloz)

L'Eglise de Marissel avec l'étang dormant au devant de deux petites formes féminines et, au bout de cette allée d'arbres dénudés par l'hiver, cette perspective du petit village et de son église si importante. Et le ciel, toujours ce ciel de Corot, si léger, si sûr, si étendu, si peu marqué d'accidents pour en accentuer la valeur, et toujours là si réel, avec rien ou à peu près qui l'indique, mais qui se mêle à la couleur des choses, au glissement épars de la lumière, — *l'Eglise de Marissel, le Pont de Mantes* si solidement établi sur cette eau glissante derrière les fûts hivernaux et la pointe apparue d'une barque avec son pêcheur (Collection Moreau), rejoignent (Louvre) ce village à la muraille solide avec les maisons alignées ou blotties sous la lourde *Porte d'Amiens*, cette *Saulaie* rude et ébranchée, cette nue et froide *Route d'Arras*, ce *Chemin de Sèvres* où l'on voit un paysan sur son âne dévaler au versant encore tout rustique dans la direction de Paris, derrière une jeune femme de qui rougeoie, tache joyeuse, un châle sur les épaules.

Souvent ainsi Corot procède, anime son paysage d'une tache qui le fait vivre, comme dans cette *Matinée* mystérieuse, dans *le Soir* profondément méditatif, dans *un Etang* où, à l'orée d'un bois, s'atténuent au ciel le frisson rose et le jaune fin du soleil qui se meurt.

Souvenir d'Italie; Castelgandolfo; Danse des Bergers de Sorrente; Souvenir d'Italie avec d'élégants danseurs sous les branchages au bord de la mer; enfin le *Soleil couchant* avec son rocher où un petit pâtre est assis, une lointaine demeure au flanc de la montagne, de grands arbres, et cette lumière harmonieuse et si belle, voilà ce que présente le Louvre.

Quand ses tableaux font allusion à quelque épisode mythologique, le charme en est prenant toujours. *La Danse des Nymphes* du Musée de Glasgow est d'une magie surprenante et calme; ainsi l'*Etoile du Matin*, de Toulouse, la *Nymphe au bord de la mer*, le *Bain de Diane*, de Bordeaux....

Et quand Corot se transforme en peintre de figures il apparaît avec plus de fermeté, un vouloir plus décidé, une puissance de psychologie remarquable, une franchise non moins grande que le paysagiste. Longtemps on l'avait tenu cantonné dans sa spécialité, on avait clos les yeux à l'universalité de son art.

Il habille d'étoffes ardentes la *Femme au capulet* ou la *Jeune Fille à la mandoline* du Musée de Lyon, telle *Femme orientale*, telle *Figure de jeune modèle;*



J.B. COROT — LA FEMME A LA PERLE (Musée du Louvre)

il s'amuse à manier l'accoutrement d'une *Mariée* (Collection Moreau). La *Femme en robe bleue* qui s'accoude au piano, l'adorable *Femme à la perle* (Salle des Etats), et *le Collégien* de la Collection Moreau, et l'effigie jeune, si nettement campée, si solide et franche du peintre par lui-même assis à son chevalet, ce sont des chefs-d'œuvre doués d'autant de puissance, de nouveauté radieuse et originale que les meilleurs portraits des plus réputés portraitistes. Et ce sont morceaux de peinture d'une vigueur inimitable. La familiarité ici n'est point défaillance. Certes plus rien ne subsiste des formules et de l'arbitraire académique. L'artiste s'est voué à la recherche de l'expression ; il la découvre où elle s'est tapie, il en sort les vestiges et l'oblige à se livrer sous sa main. Ni routine, ni théorie, le peintre obéit à ce qu'il observe et à ce qu'il rend ; les moyens sont là, offerts à son choix ; il adopte, groupe, juxtapose, confirme ce qui lui est essentiel et nécessaire, et quoiqu'en puissent louer ou blâmer les écoles, il abandonne le surplus. D'instinct il dépasse par son savoir et la tenue les plus grands réalistes ; il prépare Manet et peut-être Renoir.

Dans une digression ou une sorte de hors-d'œuvre parmi les pages éloquentes et célèbres des *Maîtres d'autrefois*, Eugène Fromentin, ce critique dont l'instinct affine si bien la science, ce psychologue si clairvoyant, ce paysagiste si supérieur en littérature à ce que sa peinture a atteint, se distrait, au sujet de Ruisdaël par lui découvert en Hollande, à caractériser l'apport, les tendances, les recherches de l'école française moderne du paysage. Il cite plusieurs noms d'artistes, il fait allusion à d'autres ; il s'adresse en particulier aux plus importants, à son avis, à Corot et à Rousseau.



(Photo Bulloz)
Corot. Agostina. *Collection Moreau Nélaton.*



(Photo Bulloz)
Corot. Portrait d'enfant.

Après avoir établi rapidement les causes de la renaissance du paysage, du dédain où on le tenait encore au XVIIIe siècle finissant, de l'influence qu'exercèrent par Géricault, par Bonington, les Anglais et indirectement les Flamands, il se saisit de Ruisdaël et le révèle comme celui dont désormais on s'inspire et dont on suit pas à pas les traces et l'exemple. Je ne sais s'il a raison de prétendre que Corot lui doit beaucoup. En tous cas il reconnaît que Corot ne tarde pas à se détacher du groupe des paysagistes ses contemporains ou dont il est

à peine l'aîné : « il cultiva l'Italie de bonne heure et en rapporta je ne sais quoi d'indélébile. Il fut plus lyrique, aussi champêtre, moins agreste. Il aima les bois et les eaux, mais autrement. Il inventa un style; il mit moins d'exactitude à voir les choses qu'il n'eut de finesse pour saisir ce qu'il devait en extraire et ce qui s'en dégage. De là, cette mythologie toute personnelle et ce paganisme si ingénieusement naturel qui ne fut, sous sa forme un peu vaporeuse, que la personnification de l'esprit même des choses. On ne peut pas être moins hollandais. »

Théodore Rousseau, bien au contraire, — s'il est original par cette sorte d'inquiétude ou de curiosité qui le pousse à noter, à scruter de tous côtés, dans « toutes les attitudes, depuis les grèves jusqu'aux collines, depuis les landes jusqu'au Mont-Blanc » mille choses inédites au gré de toutes les saisons, de toutes les heures du jour, du soir et de l'aube, de toutes les intempéries, depuis le givre jusqu'aux chaleurs caniculaires, — Théodore Rousseau se plie à l'enseignement des Hollandais, il y demeure docile ; il dérive avec fidélité de Ruisdaël.

Pour peu qu'on se débrouille au milieu de la complexité de son œuvre, on aboutit à cette conclusion « qu'il représente en sa belle et exemplaire carrière les efforts de l'esprit français pour créer en France un nouvel art hollandais : je veux dire un art aussi parfait tout en étant national, aussi précieux tout en étant plus divers, aussi dogmatique tout en étant plus moderne ».



(Photo Druet)

Corot. Chez le docteur.

Rousseau puise une impulsion dans son amour pour les Hollandais. C'est par eux, grâce à eux qu'il découvre la Nature, qu'il s'y attache avec tant de persévérance. C'est chez eux qu'il surprend la méthode utile, le moyen de pénétrer très loin ses secrets, ses mobiles, son âme pourrait-on dire, et le jeu des ressources propres à transmettre par l'art l'émotion de ces découvertes.



Corot. Nu couché.

Ceci, cependant, ne lui suffit pas. Il sent vite, dans la subtilité de son désir plus moderne, plus aigu, plus averti également par l'habitude de la comparaison, que bien des choses ont échappé à ses modèles, à ses maîtres. Ils éprouvaient ce besoin de tout stabiliser, de présenter d'une image son aspect éternel ; il eût fallut descendre à l'abstraction pure et rejeter tout accident qui vivifie et fournit d'une signification originale un ensemble d'éléments constants, ou du moins présenter de cet ensemble l'aspect le plus général, le moins sujet à variations, le plus propre à lui attribuer

une valeur durable. Il y a dans cette opération à laquelle se soumettait nativement l'esprit des paysagistes les plus réalistes du XVIIe siècle, comme dans l'opération analogue quoique différente qui se perpétuait dans le cerveau d'un Hubert Robert ou d'un Corot, une aspiration naturelle, traditionnelle peut-être, et à coup sûr aussi inconsciente qu'impérieuse, vers l'établissement, vers le respect du style. Plus libre sans doute que le style nécessité par la peinture d'histoire ou la peinture mythologique, plus fidèle à la vérité que les grandes affabulations décoratives, le style existe néanmoins dans le paysage d'autrefois. Corot en transforme mais en supporte la règle; Théodore Rousseau à la fois en est gêné parce qu'il la révère, et s'en débarrasse parce qu'il prépare à son insu une tendance neuve, des recherches inédites, inaugure ce que Fromentin, à propos de lui et de ses disciples, dénomma non sans justesse *l'école des sensations*.

« Rousseau est un homme intermédiaire et de transition entre la Hollande et les peintres à venir. » Il est bon, pour le comprendre et pour comprendre la suite de l'histoire du paysage — que dis-je ? de la peinture désormais en France, — de se bien pénétrer de la vérité de cette formule.



Théodore Rousseau. Le Marais des Landes. *Musée du Louvre.*

Nuls autant que les grands hollandais n'a conservé une âme attachée à la reproduction zélée des apparences immédiates, quotidiennes. Auprès d'eux les modernes de France se sont imprégnés du même zèle, dont ils ont fait leur loi suprême. Ils ont mis en œuvre les méthodes surprises chez les maîtres ; ils y ont adjoint l'exercice de moyens insoupçonnés que leur dictait l'affinement de leurs perceptions, de leurs désirs, de leurs ressources de métier plus subtiles, plus assouplis grâce à la nervosité neuve des tempéraments modernes.

C'est donc au relatif, à l'accidentel, pour en faire jaillir le vrai, au momentané plutôt qu'au permanent, que s'adressent leurs préférences. La peinture, analytique, voyageuse, se dégage du style : « L'œil devient plus curieux et plus précieux ; sa sensibilité, sans être plus vive, devint plus nerveuse ; le dessin fouilla davantage, les observations se multiplièrent : la nature, étudiée de plus près, fourmilla de détails, d'incidents, d'effets, de nuances ; on lui demanda mille secrets qu'elle avait gar-

dés pour elle, ou parce qu'on n'avait pas su, ou parce qu'on n'avait pas voulu l'interroger profondément sur tous ces points. »

Et, encore, cette remarque non moins suggestive : « On dirait que les peintres hollandais n'ont fait que tourner autour d'eux-mêmes, quand on les compare à l'ardent parcours de ce chercheur d'impressions nouvelles. Tous ensemble ils auraient fait leur carrière avec un abrégé des cartons de Rousseau. »

à un rôle aussi important. Il ne put supporter longtemps la férule. Il s'évada, et, à dix-huit ans, sac au dos, libre et débarrassé à jamais du poids des routines et des dogmes, il parcourait à loisir et à son gré l'Auvergne, d'où il rapporta, pour le Salon de 1831, son premier tableau. La vive franchise de sa facture surprend, et, plus spécialement, il choque par l'emploi inattendu qu'il fait de ses verts, sans en atténuer la force ni l'aigreur.

Son insuccès ne l'empêche pas de persévérer. Des coteaux de Saint-Cloud il passe en Normandie, au mont Saint-Michel, dans les vallons du Jura. Il en ramène les éléments d'une immense toile (2m,42 sur 1m,45) composée dans l'atelier que lui prête Ary Scheffer : *la Descente des Vaches*, audacieux effet d'orage qu'un usage inconsidéré de couleurs au bitume a ruiné complètement. Déjà il y a introduit le plus précieux, c'est-à-dire lui-même, son cerveau et son cœur, son sentiment en présence de la Nature. Se rend-il compte enfin que l'on a beau être assidu, copier ce que l'on voit avec la plus scrupuleuse exactitude, le site, l'objet du tableau n'est qu'un prétexte, n'est qu'une occasion ; c'est l'artiste seul que l'on voit, que l'on aime ou que l'on rejette : tout se forme, tout tire sa valeur d'un drame intime, de la conscience, de l'âme d'un homme qui se communique, au moyen de l'art, à d'autres hommes qui regardent, qui touchent, qui écoutent, qui s'ouvrent à l'intelligence, à l'amour d'une bonne et imprévue nouvelle. L'artiste s'emploie à enrichir de soi le savoir, la pensée, le sens de ses contemporains et de ceux qui viendront.



(Photo Bulloz)

Théodore Rousseau. La sortie de la forêt de Fontainebleau.

Pour exprimer valablement tant de notions nouvelles, un nouveau répertoire, une langue retrempée à ses sources et multipliée dans son vocabulaire et même dans ses rapports syntaxiques, était indispensable. Rousseau à peu près seul l'a inventée. « Dans ses esquisses, dans ses ébauches, dans ses œuvres terminées, vous apercevrez les essais, les efforts, les inventions heureuses ou manquées, les néologismes excellents, ou les mots risqués dont cet excellent chercheur de formules travaillait à enrichir la langue ancienne et l'ancienne grammaire des peintres. »

A coup sûr, à fréquenter dans son adolescence les ateliers du vieux paysagiste Rémond et du redoutable académique Lethière, Rousseau ne s'était guère préparé

La carrière de Rousseau a été pénible. Le jury des Salons repoussait ses envois avec une imperturbable

ténacité. La misère et l'oubli s'étendent sur lui. Il lui est impossible de s'éloigner pour de longues excursions dans les contrées qui l'attirent. C'est alors qu'il découvre Barbizon, l'auberge du père Ganne, d'où il parcourt désormais et fouille à fond l'inépuisable forêt de Fontainebleau. Aligny l'y vient rejoindre, ensuite Diaz : c'est l'embryon de ce qu'on dénomme l'Ecole de Barbizon.

Il passa quelque temps dans le Bocage breton, auprès de Charles Le Roux, son disciple et son ami, rejoignit Jules Dupré à l'Isle-Adam, travailla auprès de lui, mais, enfin, désenchanté de le voir réussir auprès des acheteurs tandis que lui-même échouait, il prit la résolution de s'isoler et s'établit de nouveau et définitivement à Barbizon.

Tout à coup, surprise inattendue : le Gouvernement se tourne vers lui, et lui adresse la commande d'une « toile de 4.000 francs ». Il peignit un de ses tableaux les plus considérables, qui appartient au Louvre : *Lisière de forêt au Soleil couchant.* La composition sans doute en est agencée un peu comme un décor de théâtre. Des deux côtés s'élèvent les troncs majestueux de chênes très branchus et soutenant un encadrement de feuillages touffus qui se rejoignent par le haut. Au-dessous, une mare où les vaches viennent boire ; un arbre tordu se penche, au-delà, dans la campagne, et un ciel rouge ardent traversé de déchirures éblouissantes d'or ensanglante le sol et la forêt, glisse aux robes du bétail, approfondit l'onde de la mare. La sérénité concentrée, muette, du site et de l'heure, emplit le tableau, s'élève comme un hymne superbe dans la splendeur de la Nature ; c'est une affirmation profonde et une fervente oraison. L'homme a disparu. Souveraine, maîtresse, déesse peut-être, la beauté de la Nature abolit l'agitation vaine, la tourmente inquiète ou mesquine des humains. Fête de bonheur ou d'universelle volupté. Prodigieuse exaltation, grandeur, enchantement. Est-ce le rêve ? C'est la réalité ardente et enthousiaste, le jaillissement vrai, impromptu, ample, de l'universel lyrisme.

Au contraire, le *Marais dans les Landes* (1852, au Louvre également) s'offre sous un aspect moins ordonné en décor. Le marais affleurant, par criques très petites, courbes et nombreuses, le sol herbeux du premier plan,



Dupré. Paysage. (Photo Giraudon)

où le troupeau patauge et paît avec nonchalance, compose seul avec l'immense étendue d'un ciel uni et doux le tableau presque entier, sauf que vers la droite pointe une langue de terre aux arbres grêles et serrés. Ce n'est plus la fanfare d'un coucher d'astre tintamarrant, c'est la douceur, la suavité de la nature paisible.

Entre de tels chefs-d'œuvre Rousseau a peint de petits tableaux dont il serait impossible d'évaluer la quantité. La collection Thorny-Thiéry (au Louvre) en contient plusieurs parmi les plus remarquables ; *Bords de la Loire, l'Etang, les Chênes* trapus et maussades.... Rousseau excellait dans les études d'arbres poussées, détaillées, précises. Quantité de dessins en font foi magnifiquement. Mais rien ne surpasse ce fin, ce troublant *Printemps,* longue prairie d'abord d'un vert sombre, derrière la jolie mare aux tons bleus, s'en allant

bien au loin, avec ses trois arbres isolés, vers l'horizon léger et clair, où se distinguent au fond une ligne de coteaux, et, à gauche, une file d'arbres d'un vert extrêmement fin ; et sur le tout glisse le souffle d'un matin généreux.

Epris de vérité, vers la fin de sa vie Rousseau roidit par scrupule son métier. Il ne voulait plus peindre sommaire, ni négliger aucun détail. Il fait froid et monotone. Mais ces œuvres malheureuses ne peuvent faire oublier sa période glorieuse. Il est un des maîtres authentiques du paysage français, un des grands peintres de France.

Charles le Roux, de qui les Musées nationaux ont retenu deux toiles, exécutées sous le vaste ciel, dans les prairies de la Basse-Loire, a produit fort peu. Son dessin est énergique, sa peinture hardie, lumineuse.

Les paysagistes même scrupuleux ne portaient pas tous à un égal degré d'audace les réalisations de leur art. Bien que du même âge que Rousseau, Louis Cabat (1812-1893) ne vaut que par des qualités de discrétion, de prudence. Il a donné plusieurs fois le signal, mais sans qu'il s'engageât lui-même par les routes qu'il indiquait. De ses premiers tableaux, quelques-uns portent une note simple, sûre, vraie, et témoignent d'une observation très franche de la Nature. Mais d'incompréhensibles hésitations étouffèrent en lui toute spontanéité. Il s'affola devant l'autorité d'Ingres, s'appliqua à gagner en style, à consentir à des sacrifices. Sa peinture s'appauvrit, son dessin se fit maigre ; son talent naguère naïf prit les dehors de l'insuffisance et de la maladresse. C'est alors (1867) qu'on le nomma membre de l'Institut et plus tard, en 1878, directeur de l'Académie de France à Rome.



(Photo Giraudon)

Troyon. Vaches à l'abreuvoir. *Musée du Louvre.*

Jules Dupré (1812-1889) s'avère de tempérament plus généreux. Son dessin pourtant est lâche, c'est la grande faiblesse de son talent. Il aime les larges étendues, les beaux arbres, les eaux calmes et silencieuses. Il désire creuser l'expression des toiles qu'il présente, en traduire la force profonde et retentissante. Pour atteindre son but, il *cuisine*, déclare-t-il, ses dessous, esquisse contours et valeurs par frottis ; après quoi il reprend, charge ses préparations d'une couleur choisie à peu près uniforme où percent des bleus violents ; il recouvre, il empâte, il triture ses tons dans un relief inégal, tâtonne ainsi pour donner ce qu'il cherche, à la fois trop enthousiaste, débordé et trop délicat.

Quest-ce, au Louvre, par exemple, que ce *Grand Chêne ?* Une masse de ténèbres figurant le feuillage ; deux points lumineux plaqués où l'on se refuse à reconnaître la lueur glissante du jour ; l'origine visible en est trop immédiate, toute proche. Et pourtant d'ensemble, si l'on ne pousse plus loin l'examen, l'effet demeure assez puissant.



Rosa Bonheur. Dessin. (Photo Giraudon)

Paysagistes de force, en second plan, les animaliers, les peintres de troupeaux de vaches et de moutons, se groupent assez nombreux parmi les peintres de cette grande époque. Brascassat, le plus ancien, d'un dessin net, correct, ne manque ni d'observation ni d'aisance et de justesse ; mais il n'ose avilir son pinceau, il tient à ne présenter que des bêtes de bonne éducation, qu'on tolèrerait dans un salon, tant elles sont proprettes et se tiennent bien. Troyon est plus libre. Il a même su être savoureux dans sa jeunesse ; il eût pu être un peintre remarquable. Des morceaux (*Bœufs se rendant au labour ; les Hauteurs de Suresnes*) sont traités avec une vigueur réelle et infiniment expressive. Hélas ! il a été la victime du succès. Les commandes affluaient à tel point qu'il se répétait hâtivement, et ne parvenait qu'avec peine à y satisfaire. Peu à peu il sombra dans le laisser-aller le plus veule ; il exécutait n'importe quoi, n'importe comment. Il se répétait, s'imitait soi-même, et se contentait à trop bon compte.

Les moutons sont la spécialité de Charles Jacque. D'un pinceau vif, animé, il fait, dans les sous-bois, dans les bergeries, grouiller les troupeaux tumultueux. Mais son art est sans grande variété. Il semble avoir observé une fois, puis n'avoir vécu que de redites. Supérieur comme graveur au burin à ce qu'il fut jamais comme peintre (1813-1894).

Une facile renommée a longtemps gardé le souvenir de Rosa Bonheur. Il n'en subsiste pas grand'chose ; tout au plus la gloire d'avoir été une personne bienfaisante, un cœur plus haut placé que le talent. La mémoire déjà de Jules Veyrassat (1828-1893), de Jules Didier, plus tard venue, de Philippe Rousseau, etc... ne leur survit point.

Une routine quand elle est exclusive, voire moins vaine que la pratique fastidieuse des peintres animaliers est celle des peintres orientalistes. Delacroix, ébloui de l'Orient, l'a rendu fastueux et épique ou chaudement intime et languissant ; Decamp, Dehodencq le suivent d'assez près. Mais les spécialistes, si on les peut ainsi nommer, Prosper Marilhat (1811-1847), encore qu'il eût à justifier les plus hautes prédictions, a eu beau séjourner en Egypte, visiter la Grèce, la Syrie, la Palestine, c'est tout juste qu'il ait été touché par la sérénité des climats, il les a traduits sans accent bien vigoureux ; ses œuvres sont ternes, et, en résumé, médiocres. Ni Tournemine, ni Berchère, plus sensible et plus expressif, ni Belly, plus austère et plus pénétrant, ni même Eugène Fromentin, de qui les livres sur le Sahel et le Sahara l'emportent fort sur ses tableaux, ne



Ziem. Vue de Venise. *Musée du Luxembourg.* (Photo Giraudon)



(Photo Giraudon)
Regnault. Le général Prim. *Musée du Louvre.*

bouleversent ou ne transportent davantage l'imagination.

Plus tard Guillaumet, artiste véridique, qui ne flatte pas, mais raconte avec une sobre insistance, Ziem, dont les marines de Venise et de Constantinople, perpétuellement ressassées, lassant bien vite par leur monotone polychromie et font à tort négliger les petits paysages hollandais que conservent les Musées de Bordeaux, de Rouen, de la Ville de Paris, aboutissent au dernier romantique, cru, inutilement violent et plus vulgaire que véhément, Henri Regnault à qui son trépas héroïque pendant la guerre de 1870 mit une auréole de gloire, ou à cet autre, pire peut-être, morne et maladroit, qui jouit d'une heure d'inconcevable réputation, Benjamin Constant (1845-1902), ou à ceux d'à présent.

La province inspire plus heureusement. Les paysagistes d'accent national et suprême y ont installé au gré de leurs déplacements leurs chevalets; des peintres locaux ont suivi à merveille la magnificence ou l'intimité des régions où l'existence les confinait. Alexis Achard (1807-1884) n'est guère sorti — que pour un séjour en Normandie — de son Dauphiné natal. Marseille revendique les solides paysages si construits et étalés à la manière de Decamps où Emile Loubon (1809-1863) fait passé de mouvantes ouailles; Paul Guigou, son élève, peintre de la garrigue aux terrains désolés, dont la facture le rapproche des soucis impressionnistes. Lyon est la patrie de bons peintres dont la renommée s'étend et s'affermit : Ravier, qui anima les pénombres et les subites explosions de lumières naissantes ou expirantes, le trop négligé Louis Carraud (1821-1899) plus tendre, plus sûr de soi et de ses moyens sans cesse renouvelés, sans cesse accrus. L'Artois est illustré, ses coutumes rustiques et ses sites brumeux, par Jules Breton, dont le réalisme ne s'exprima qu'avec une sécheresse doctrinale et un peu raide; l'Alsace a Gustave Brion....

La Bretagne commence à s'imposer par son attrait pittoresque. Adolphe Leleux, Emile Breton, Feyen-Perrin, Lansyer, célébrités qui s'effacent, vogues qui ont disparu. Plus de souvenir s'attache au nom de Louis Français dont la force reste pesante, mais qui s'évertue à montrer une belle sincérité, étudie, docile et appliqué, la Nature. Il marque faiblement l'évolution de Corot à de plus modernes. A sa suite Henri Harpignies s'acharne à l'observation minutieuse, à la représentation détaillée des vieux arbres, de leurs troncs moussus, de leurs feuillages, les dresse au bord des eaux, en lisière de forêts, mais dans une étonnante rigidité, dans des éclairages unis et vagues, sans qu'une haleine d'air en émeuve le songe immobile.



(Photo Giraudon)
Harpignies. Lever de lune. *Musée du Luxembourg.*



(photo Bulloz)

DAUBIGNY — VENDANGES EN BOURGOGNE

"L'Art Français de la Révolution à nos jours"

Combien plus ému, combien plus sensible et délicat, Antoine Chintreuil, lorsqu'il livre au jeu glissant de lumières troubles ou diffuses l'immensité de plaines presque illimitées, peu marquées d'accidents de terrains ou de végétation. Ses tableaux valent par la grâce naïve et le spontané d'une fine observation ; ils parlent juste, selon la réalité, dépourvus de tons brutaux, mais ne s'harmonisent pas toujours très heureusement. L'artiste a vu, reproduit ; la main, l'œil opèrent, le cerveau ne synthétise pas, n'établit pas la concorde, les relations qu'il faut.



(Photo Giraudon)

Chintreuil. L'Espace. *Musée du Louvre.*

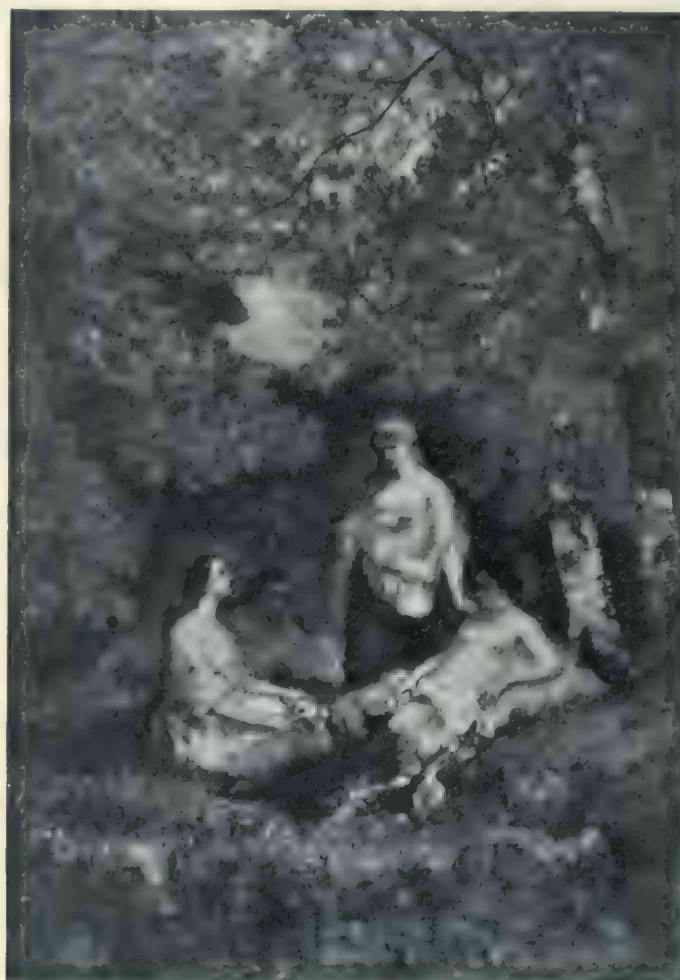
D'un tout autre tempérament, d'une importance plus grande, Charles Daubigny a droit d'être regardé comme un des grands paysagistes, comme un des beaux peintres de son temps. Moindre que Corot, que Rousseau, peut-être, et cependant ni Corot ni Rousseau n'exprime, dans une langue plus vigoureuse, plus fraîche à la fois, le poème sain, humide, silencieux et solennel de la Nature saisie dans sa réalité. Personne mieux que lui n'est absorbé par elle, personne n'a mieux élevé, en art, une voix qui semble s'exhaler de son sein, et témoigné avec autant de simplicité sincère de sa grandeur, de sa variété, de son émouvante, intime et profonde splendeur. La main obéit avec une promptitude et une hardiesse puissante aux impressions mobiles de l'œil. Il ne s'est embarrassé d'aucune doctrine, d'aucune routine. Il peint inoubliablement, et en pleine liberté d'esprit, sans préjugé et sans contrainte, ce qu'il voit, seulement ce qu'il voit, mais tout ce qu'il voit. Qu'est-ce donc, en définitive, qui de lui aux plus grands maitres, à ses émules, Corot, Rousseau, Millet, établit une différence de plan, une hiérarchie dont il occupe, si haut qu'on le veuille



(Photo Giraudon)

Daubigny. La Vanne. *Musée du Louvre.*

placer justement, le moindre échelon? Si l'on considère ses tableaux les meilleurs, hormis ceux des débuts qu'il sied de classer à part, l'impression de mélancolie sereine et songeuse dont ils enveloppent l'esprit ne varie guère ; ses lieux préférés, ses rives de l'Oise dans le doux recueillement des atmosphères apaisées, c'est un peu toujours la même chose ; il n'a aucun souci de composition, ou, plus exactement, la composition de ses tableaux présente uniformément le même arrangement. Il lasse, malgré sa puissance d'expression, la profondeur de son savoir et de sa rêverie si observée, parce qu'il ne se renouvelle pas, il ne s'élargit pas, il n'évolue jamais. Voir un Daubigny, en voir dix, voir toute son œuvre, voilà qui est fort indifférent. Le premier émeut, trouble, émerveille. Le second charme encore, le troisième ne déplaît pas. Le dixième n'apprend rien qu'on n'ait su bien avant le quatrième. On retourne à l'un d'eux au hasard : c'est le même, c'est le premier, aussi solide, aussi beau, sans différence notable ; on n'a rien appris.



(Photo Giraudon)
Diaz de la Pena. Nymphes sous Bois. *Musée du Louvre.*

Certes cette impression peut paraître outrée. Elle résume, elle généralise à l'excès. Hélas ! elle se vérifie presque toujours. Néanmoins, le Louvre a su retenir des toiles où sa manière ne se manifeste guère. La puissance, la sûreté, la personnalité et la maîtrise de Daubigny ne se lisent pas dans ces délicieuses *Vendanges en Bourgogne* où si bien de quelques taches fondues au milieu et à l'air qui respire il souligne les attitudes des vignerons à leur tâche. Comme *le Printemps* par ce frais matin est suave et léger ! Les arbres en fleur bordent un sentier à travers les herbes hautes où une jeune paysanne s'engage, montée sur un âne. Rarement ainsi le personnage humain participe au charme d'un paysage de Daubigny ; cette fois il y a pleinement réussi. Ailleurs ce ne sont, presque imperceptibles, que bateliers, éclusiers au loin qui ne forment qu'un point au bord de l'eau. A partir de 1860, si sa facture et sa vision s'élargissent, les motifs ne varient plus. Le prétexte pour élever son culte à la Nature il n'en a cure désormais ; il ne choisit ni ne délibère. Voici ce qu'il a devant son regard. C'est très beau, de quelque façon que cela se présente. Il peint, il exprime ce qui est là. Et ce sont succession de *Péniches,* de *Bateaux sur l'Oise,* tel *Matin,* tel *Soleil couchant,* tels *Bords de l'Oise,* si merveilleux (au Musée de Bordeaux), cette sombre *Ecluse* du Musée de Rome, ce presque tragique *Bord de Rivière* du Musée Mesdag, à La Haye.

Souvent Daubigny, à tort, est rangé parmi les peintres de l'école de Barbizon, ou plutôt il sied de s'entendre. On étend parfois ce groupement à la plupart des peintres novateurs en paysage qui ont travaillé entre 1845 environ et 1875. A ce compte, avec Daubigny, Corot, Troyon, Dupré se trouvent à juste titre englobés, mais que dire, en ce cas, du médiocre d'Aligny qui s'y est installé auprès de Rousseau, de Charles Jacque, l'ami dévoué de Millet, qui aussi y a habité ?

En vérité, le vrai groupe de Barbizon qui ne fut jamais une école, et dont la réunion n'existe qu'en vertu du voisinage, d'une sympathie réciproque, de liens d'infrangible amitié, se compose de Rousseau, de Diaz, du sculpteur Barye, de Millet. Corot, Daumier se joignent par de courts séjours à leurs amis. Sinon le respect de la Nature, l'ambition d'édifier une œuvre libre et sincère, selon les moyens dont chacun dispose, que chacun s'efforce d'agrandir, de compléter, aucune direction de l'un de ces compagnons ne cherche à influencer les autres ; chacun travaille à son gré et comme il l'entend.

Rousseau ne voit que le paysage pur. L'homme ne l'intéresse pas. Et il n'est possédé que du seul désir de montrer la Nature telle qu'il la voit, la sent et la comprend.

Narcisse Diaz de la Pena (1808-1876) accepte peut-être à de certaines heures l'ascendant de Rousseau. Il élit, dans la forêt, quelques troncs d'arbres, des hêtres argentés, des chênes rugueux, un fourré traversé de rayons à demi étouffés, il les pousse à une vie magnifique et complète, il en fait le portrait le plus expressif ; il les aime et les fait aimer. Néanmoins il va moins au fond, il compose moins. Ses tableaux dénotent une dextérité surprenante, mais demeurent d'une vérité superficielle : telle la célèbre *Mare aux Vipères*, qui date de 1857.



Diaz de la Pena. Les Bohémiens. *Musée du Louvre.* (Photo Giraudon)

La malechance veut que, en toutes les directions où il s'est engagé, Diaz se soit trouvé primé par un artiste supérieur. Peut-être ses visions féeriques, ses apparitions de nymphes ou de déesses, de grandes dames à falbalas parmi les clairières sylvestres, des nudités ondoyantes et éclatantes exerceraient-elles un prestige plus durable, si, d'un autre coin de l'horizon, l'on ne voyait surgir un peintre d'une imagination beaucoup plus variée, plus sûre à la fois et plus colorée, plus neuve et plus suggestive, le Marseillais Adolphe Monticelli. Diaz, si on le lui compare, s'appauvrit aussitôt; ses claires chatoiements, ses illustrations de légendes et d'idylles n'existent que par sa virtuosité, dans l'arbitraire ; le souffle manque, c'est de l'illustration agrandie, sans racine dans l'âme ; c'est vain et puéril.

L'imagination de Barye est d'une bien autre trempe. Cet animalier inégalable par le bronze et par la pierre, a peint, on le sait, des tableaux, quantités d'aquarelles, produit des dessins au trait et au lavis où s'évoquerait, dans les fonds, par les branchages, les halliers, l'entassement des rochers fantasques et l'assourdissement des ciels, la grande forêt fraternelle, si ses fourrés et ses buissons, ses sentes dans l'herbe, ses tracés de chemin au bord des antres n'étaient foulés au pied des tigres et des lions, qui y poursuivent ou y attendent leur proie, qui flairent l'espace, s'allongent à l'ombre, qui traversent d'un bond pour descendre au lieu du repos, où ils boivent et où ils dorment. C'est un miracle que cette œuvre si renouvelée et si puissante. Quoi ! à coup sûr ce parisien qui n'a pas voyagé, qui peut se figurer l'Atlas ou le grand Désert, les solitudes lybiques ou le plateau de Sennaar,

mais qui ne les a pas vus, ne connaît les fauves que par la Ménagerie du Jardin des Plantes, les a dessinés, peints, sculptés dans la vérité de leurs instincts, de leurs libres habitudes, de leurs allures, de leurs démarches et de leurs mœurs, et aucun autre peintre, dessinateur, sculpteur, qui a pu surprendre dans leurs milieux, chasser, étudier, croquer les fauves, n'approche de cette vérité que seul Barye, de son atelier de Paris ou de Barbizon, a suggérée sans cesse, réalisée dans son œuvre ! Aucun : non pas même les plus grands, et Delacroix même lui est, en cela, inférieur.

Bien mieux en ce temps-là qu'aujourd'hui où elle se présente par endroits encore si bien étouffée, sauvage et recueillie, la mystérieuse et formidable sylve devait faire songer à ceux qui la hantaient « qu'elle était là, comme dit Frédéric Moreau dans l'*Education Sentimentale*, depuis le commencement du monde et resterait jusqu'à la fin ». Aucune n'a cette solennité placide, et ne présente à l'infini de si extraordinaires changements de spectacle. Elle est policée, élégante, finie ; une futaie d'altitude démesurée cache le ciel ; des fougères courent aux pentes d'un ravin ; le sol est sablonneux et mouvant ; une mare se dissimule à demi parmi des buissons fleuris et des herbes ; les arbres s'espacent ; une étendue nue, roussie s'étale ; et tout à coup on se trouve au milieu d'un cirque de rochers plats d'où surgissent quelques pâles bouleaux frémissants, au pied d'une éminence chaotique où l'entassement des pierres colossales fait songer à l'écroulement de quelque ville monstrueuse, ou au désordre inattendu d'un cataclysme prodigieux.



Barye. Panthère (dessin). *Musée du Louvre.*

Comment l'imagination ne peuplerait-elle de ses rêves cette forêt multiple, impressionnante ? Comment Barye y eût-il pu s'attarder sans y voir agir, sans y entendre gronder, sans y sentir palpiter et régner impérieusement, avec leurs appétits, leurs élans, la fougue de leurs instincts, les fauves magnifiques dont son esprit était presque exclusivement occupé ?

Jean-François Millet habitait, à ses côtés, sur la lisière, une maisonnette, mais il se refusait à cette emprise ou se sentait incapable d'y transporter la merveille de ses hallucinations. Il ne pénétrait guère dans la forêt. C'est, au contraire, la plaine voisine qui le sollicite, l'ingrat labeur des champs, le travail des agriculteurs, le loisir prolongé des pasteurs, le secret obstiné des existences rustiques. Des peintres de Barbizon, lui seul, l'homme le préoccupe, et s'il est, comme les autres, un remarquable paysagiste, son paysage est fait pour supporter, pour expliquer, pour exhausser l'être humain dont il forme l'entourage nécessaire et fatal.

Paysan lui-même, venu du fond du Cotentin, Millet ne perd pas de vue ses origines. Sa carrière a été difficile. Il a eu à soutenir une famille nombreuse, dont, par le décès de son père, très jeune il s'est trouvé le chef. Il s'est fait péniblement une éducation artistique ; il lui a fallu se soumettre à de durs travaux pour gagner son pain quotidien. Il s'est essayé en des genres très divers, sujets mythologiques et vaporeux, sujets religieux, et principalement portraits, avant que le hasard, bien tard déjà, l'eût amené dans sa vraie voie qui lui assura, à défaut de la richesse, il mourut presque aussi



(photo Bulloz)

FRANÇOIS MILLET — L'ÉGLISE DE GREVILLE

" L'Art Français de la Révolution à nos jours "

pauvre qu'il était né, du moins le triomphe et la gloire.

En même temps il se meublait l'esprit. Lecteur infatigable, ses nuits passaient à méditer Byron, Shakespeare, surtout Gœthe, Chateaubriand, Homère et la Bible. Il était un des rares peintres avec qui Delacroix estimait que l'on pouvait causer.

Il envoya aux Salons. Ou on ne le remarquait pas, ou il était refusé. Il était marié, il avait des enfants. De menues besognes fournissaient malaisément à leur subsistance. En vérité l'indigence les tenait. Diaz, Jacque le connaissaient, s'intéressaient à son sort, le décidèrent enfin à quitter Paris, à s'installer auprès d'eux et de Rousseau. Ah, ce fut la révélation ! Son instinct de terrien le guida. Dans une tranquillité relative, il contemple, il s'imprègne du paysage, de la vaste plaine d'Achères et de Macherin. Millet s'éveille dans Millet.



(Photo Librairie de France

François Millet. Les Faneurs. *Musée du Louvre.*

Il s'éprend de cette étendue pacifique où la douceur des lumières s'enveloppe, où se profilent harmonieusement les gestes lents des travailleurs. Quelle poésie est éparse dans les attitudes des hommes et dans le calme des choses ! La présence humaine sur le seuil de la chaumine, dans le sillon des champs, se révèle à lui comme une nécessité mystérieuse, ou, comme il le dit lui-même, une affinité de joie ou de souffrance. L'homme est la figure variable et émouvante du décor dont il résume le sens.

Il comprend le paysan de l'Ile-de-France, même il s'assimile, se mêle, se fond à lui, et ne se disperse pas à poursuivre dans le détail futile une évocation d'autant plus sûre qu'elle est sommaire, à condition qu'elle soit sentie, qu'elle porte en soi sa signification originale, complète et sensible. Il ne pense pas à innover, il ne pense pas à déclamer. Il se montre, avec son âme farouche et vraie, timide, douloureuse et fière, quand il présente son semblable, son frère, le paysan, au milieu de ses labeurs patients, au milieu de son entourage et de ces occupations familiales.



Photo Librairie de France

François Millet. Le Printemps. *Musée du Louvre.*

Maintenant que la peinture de Millet ne réponde pas toujours aux ambitions de son cerveau, que la touche, surtout le coloris soient souvent étouffés, sourds et parfois aigrelets, ce sont faiblesses qui gardent peu de poids dans l'ensemble de son œuvre. Le dessin est mené avec une franchise,

une sûreté d'expression qui lui constituent techniquement une originalité inattaquable ; il évolue à l'aise, avec un sens plus sûr de l'harmonie, dans l'aquarelle et le pastel. Que l'on compare son *Arc-en-Ciel* dans les deux états : la peinture à l'huile est terne, avec des reflets, des rapports faux ; le pastel est admirable. *Les Glaneuses*, l'*Homme à la Houe*, le trop vanté (abîmé, semble-t-il, par des retouches), le trop reproduit *Angelus*, sont des pages où la misère résignée, la patience des humbles se met en valeur si sereinement, avec un tel accent de vérité, qu'on ne peut se refuser à l'émotion. Elle est d'autant plus forte que Millet se garde de l'exprimer directement. Elle sort, elle se dégage d'un moment immobilisé de la vie et de l'étrange harmonie entre l'attitude si simple du personnage et la voix profonde de la Nature.

De petites toiles (collection Thorny-Thiéry) précisent avec justesse l'apport mélancolique, la répercussion profonde de l'art de Millet : *les Botteleurs, le Vanneur, le Fendeur de bois*, ailleurs *la Lessiveuse*, qui fait songer, si différente mais si absorbée et véridique, à un Brouwer, à un Ostade, et ces dessins sans cesse repris, complétés, *la Bouillie, Soins Maternels, la Becquée* (dont la plupart ont été traduits en tableaux, dispersés entre divers musées : Lille, Montpellier, Glasgow, Copenhague, etc...).

De purs paysages, sans apparence d'humanité, existent aussi : *la Herse*, étendue de labour dans le soir tombant, l'*Eglise de Gréville, le Printemps*, si étrange et aigu, avec ses arbres fruitiers, le vert sombre du sol, les verts frémissants des feuillages et les longs nuages noirs où s'incurve *l'Arc-en-Ciel* (et c'est aussi le titre qu'on donne à ce tableau). Des portraits fermes, énergiques (Musée de Rouen, de Cherbourg, Louvre, collections particulières), très poussés dans le sens de la réalité, font songer à quelqu'un qui parfois ne s'éloignerait pas fort de Ricard, plus souvent se rapprocherait, par la puissance de la facture et la vérité profonde de l'exécution, de Courbet. L'évolution de l'art français désormais est établie, son double courant se détermine. La période d'incertitude est close. La prédominance de la règle est à jamais abolie. L'académisme se perpétue, mais languissant ; s'il dispose des honneurs et des distinctions, sa voix est étouffée, ne porte plus. Il se survit. Par Ingres comme par Géricault et Delacroix ; par Daumier comme par Corot, Rousseau, Millet, ce qui triomphe c'est l'indépendance de l'art, son essor par la vérité vers l'éternel, la conquête du beau par ce qui est vrai, original, indépendant.



(Photo Bulloz)
François Millet. Baigneuses (dessin).

CHAPITRE IV

LE RÉALISME

COURBET. — LE PORTRAIT. — LA NATURE-MORTE, LA FANTAISIE : MONTICELLI



Vers le milieu du XIX[e] siècle se produisit un phénomène social d'une répercussion formidable. Le public tout entier, aussi bien les amateurs que les indifférents, cessa de comprendre les artistes. Aux époques antérieures régnait solennellement ce qu'on a appelé le goût, c'est-à-dire qu'un peuple entier acceptait les impulsions de quelques esprits éclairés, lesquels s'intéressaient, participaient même, par leurs encouragements ou par de vagues suggestions, aux recherches, aux trouvailles des peintres qui leur plaisaient. Rarement un isolé s'attardait loin de toute protection, de la faveur ou des commandes. L'art se développait sur une ligne unique, bien à la vue de chacun ; il n'existait pas de divergence. Les artistes étaient moins nombreux. Le public était plus docile, accordait son assentiment aux préférences d'une élite.

Une consécration légitime illustrait les réputations consenties universellement. Les élèves artistes se formaient dans les académies officielles de l'Etat ou des grandes villes. Les plus méritants complétaient leur éducation parmi les merveilles romaines dont tous acceptaient l'ascendant. Ils montraient, au retour, leurs travaux. L'émulation les soutenait. De grandes décorations leur étaient commandées, leurs toiles étaient achetées. Et les plus illustres d'entre eux, librement élus, constituaient un corps vénérable chargé de la direction du département des arts, de la régence du goût, de la répartition des récompenses et des faveurs royales, — et se recrutaient à leur gré.



(Photo Druet)
Gustave Courbet. Portrait de l'artiste.

Je ne prétends pas que leur action ne se soit jamais exercée à tort, ni que leurs décisions aient toujours été infaillibles. Diderot nous a transmis le souvenir d'une incroyable injustice commise, en 1768, par l'Académie des Beaux Arts dans l'attribution du Prix de Rome de sculpture. Mais de pareils cas formaient l'exception. En général, les jugements étaient impartiaux, ou, ce qui revient au même, étaient reçus et considérés comme impartiaux et équitables.

Un peintre, un artiste, après avoir vaincu les difficultés du début, après avoir conquis ses grades, gagné la maîtrise, parcourait une carrière honorée, où ne le heurtaient ni de trop violentes déceptions, ni l'assaut insupportable d'un dénigrement perpétuel. A sa mort, sa gloire était classée au pinacle ou s'abîmait dans l'oubli. Cela était très simple et se discutait à peine.

Mais, depuis, les valeurs ont changé. L'incertitude s'insinue peu à peu dans la confiance dont le public

jusque-là témoignait. C'est que, tout d'abord, les amateurs, suivant les artistes, se partageaient entre deux clans irrémédiablement hostiles. Les deux tendances du goût s'opposaient âprement, l'une à l'autre, et s'excluaient sans atténuation possible. C'est aussi que l'on sentait plus ou moins confusément que les institutions qui avaient été les citadelles du goût, ses répondants, ses garants, perdaient de leur solidité, et que la masse, jusqu'alors inattaquée, en était sapée par de sourdes, par de constantes et d'efficaces attaques. Ingres bénéficiait, auprès de ses adversaires même, du prestige que lui valaient son éducation académique, la correction traditionnelle de sa tenue dans la vie et de son art, son respect des formes admises, ses succès officiels et mondains, son autorité acceptée par l'Ecole et par l'Institut. Si la fougue apparente du tempérament de Delacroix, sa réputation d'être l'allié et, en quelque sorte, l'interprète des romantiques, le desservait, cependant sa recherche d'un style, tout personnel et outrancier qu'on le jugeât, était fondée sur des prédilections de lettré, presque d'érudit ; ses excès les plus blâmables étaient motivés par un emportement qu'il ne maîtrisait pas ; il dépassait la mesure, il débordait la règle, ce qui était façon à lui d'en briser mais non d'en nier la rigueur ; il ne faisait pas figure de négateur systématique, de destructeur ni d'ignorant. Enfant terrible en révolte contre l'autorité ; il rêvait d'en modifier, d'en élargir les principes, non pas de les abolir.



Gustave Courbet. Les Casseurs de pierres. (Photo Druet)

A partir du milieu du XIXe siècle, les peintres qui demeurent en possession d'une gloire définitive et certaine, et les grands paysagistes, Corot, Rousseau, Millet, ne sortent guère des écoles officielles ; tout au moins, ils se sont dégagés (quelques-uns après une lutte longue et pénible) de l'emprise de cet enseignement mécanique et stérile. Ils ne deviennent ni professeurs à l'Ecole des Beaux Arts, ni directeurs de l'Ecole de Rome, ni membres de l'Institut. Ils obtiennent difficilement des commandes ; à un grand nombre l'Etat ne s'intéresse que, lorsque, après leur mort, les collections particulières ou les galeries publiques des pays étrangers se sont enrichies de leurs œuvres les meilleures.

Autrefois ceux même qui ne songeaient pas, en travaillant, à obtenir croix, honneurs, récompenses réparties par les autorités officielles, les rencontraient en chemin, sans faire effort, les acceptaient sans y attacher d'importance particulière, comme une consécration naturelle de leur talent. Désormais une rude compétition s'établit. Ceux qui possèdent les relations les plus influentes, ceux qui poursuivent pas à pas la voie académique, à l'écart



GUSTAVE COURBET — LA LISEUSE D'ORNANS

"L'Art Français de la Révolution à nos jours"



Gustave Courbet. Les lutteurs. (Photo Druet)

de toute fantaisie, de toute hardiesse, de toute invention personnelle, accaparent les faveurs, les commandes, les prébendes. D'autres se brisent le front à y vouloir atteindre. Plusieurs périssent désespérés, misérables, dont les ouvrages sont plus tard recherchés, payés à des prix exorbitants qui enrichissent les marchands et les collectionneurs.

Bientôt un mépris grandissant sépare les traditionnels des novateurs. Des expositions de « refusés » font scandale. La Société Nationale des Beaux Arts, sous l'impulsion de peintres chez qui l'on ne saurait reconnaître un esprit révolutionnaire, mais qui sont loyaux et sincères, Meissonier, Carolus-Duran, se sépare de la Société des Artistes Français, et renonce à la distribution des récompenses. Plus large et éclectique, « ni jury ni récompense » s'instituent, ouverts à quiconque veut y prendre part, les salons de la Société des Artistes Indépendants. Le nombre des artistes déborde leur bonne volonté. Et si l'on croit utile d'établir une sélection, elle est, au Salon d'Automne, basée plutôt sur le nombre des toiles qu'une exposition peut utilement proposer à l'examen des visiteurs, que sur leur qualité relative, sur leur tendance, ou sur l'origine de leurs auteurs.



(Photo Druet)

Gustave Courbet. Les Demoiselles du village (détail).

Dans l'esprit du public une confusion s'établit. Il ne sait plus désormais à quelles marques, à quelle estampille il sied de distinguer l'artiste véritable, l'artiste d'avenir, non plus même qu'un artiste est en possession d'une renommée légitime.

Puisque l'Institut continue à exister, comment ne recrute-t-il pas les meilleurs d'entre les peintres ? Puisque l'Etat achète, commande, décerne décorations et médailles, comment ne serait-ce pas aux plus méritants ? Le temps passe ; les renommées s'écroulent ou s'atténuent. Celles qui montent et s'affirment sont celles d'hommes qui ont disparu de l'existence sans que presque on s'en soit soucié. Enorme sujet de trouble. On ne peut donc faire confiance à coup sûr à ceux qui sont prônés. Les autres, comment les discerner au milieu de cette foule ?

Et, alors, se produit un phénomène prodigieux. Les amateurs aveuglément soutiennent, encouragent les jeunes les plus turbulents, et ceux-ci n'hésitent pas à exploiter cet engouement. Ils surenchérissent sur leur naturelle excentricité, et, plus loin ils s'aventurent dans l'étrange pour le plaisir de faire étrange, plus ils s'attachent une clientèle fidèle et enthousiaste. On sait trop bien que les plus grands, Courbet, Manet, Cézanne, Gauguin, sont morts insoupçonnés, incompris de leurs contemporains, et sont, à présent, recherchés et glorieux ; on ne consent plus à laisser passer les génies sans s'en être avisé. On choie, on exalte, on collectionne les tableaux avec d'autant plus de ferveur qu'on en

conçoit moins la beauté intrinsèque, l'originalité foncière et permanente.

Plus tard, l'équilibre s'établira. Le public aura acquis une éducation d'art par qui seront développés ses goûts. Ce n'est plus une mode qui le dirigera, mais des préférences réfléchies et solides. Et, de son côté, l'artiste n'aura plus intérêt à exagérer ses particulières trouvailles sans les relier à l'acquis de la plus légitime tradition, au solide fonds entassé par les siècles.

Le premier qui se soit porté de parti pris vis-à-vis de tout ce qu'on admirait ou croyait admirer dans l'œuvre des devanciers et des contemporains, et qui, de parti pris, ait opposé des conceptions aux théories immémoriales, qui ait affiché agressivement son dédain pour les croyances, pour les espoirs quasi unanimes de son temps, c'est un homme robuste, obstiné, quelque peu fanfaron, quelque peu déclamateur et emphatique, d'instinct artiste superbe, à situer entre les plus grands, un artisan inégalable, mais un théoricien aussi fumeux qu'il était bruyant et excessif. Il stupéfia, autant qu'il fatigua, les producteurs, les critiques, les amateurs, mais il surexcita leur intérêt, les contraignit à prendre parti, à dévoiler les motifs de leur goût et de leur dégoût, à en discuter le bien-fondé. Ainsi il établit aux yeux de tous l'évidence d'un courant nouveau en art ; il encouragea, releva les espérances d'artistes qui ne se connaissaient pas, qui désespéraient de se sentir un tempérament trop original ; il révéla que tout n'était pas de vérité inattaquable dans les paroles académiques ou les louanges officielles.

Ce peintre à allures paysannes, fils de paysans cossus de Franche-Comté, empli d'entêtement et de volonté faraude, c'est Gustave Courbet, l'inventeur, en peinture, de l'école réaliste.

Le monde, quand il apparut aux Salons de 1849, de 1850-1851, qui furent ceux où sa maîtrise s'affirma, était divisé entre les partisans d'Ingres et les partisans de Delacroix. On croirait qu'il ignore l'existence des deux partis et des deux maîtres, tant il s'élève à l'écart, en contradiction avec les uns et avec les autres.



Gustave Courbet. La sieste. (Photo Druet)

L'effarement est aujourd'hui peu compréhensible, dont on fut saisi, en 1849, devant la toile qui figure au Musée de Lille : *Après-dîner à Ornans*. Comme trop souvent, un emploi de couleurs mauvaises altère jusqu'à un certain point le tableau, dont les fonds, l'ensemble se sont, sinon désaccordés, au moins assombris. Autour d'une table, recouverte d'une nappe blanche, d'assiettes, de verres, des hommes, ayant fini de dîner, sont assis dans des poses de laisser-aller, de nonchalance, familières et naturelles, tandis qu'un autre, vers le fond, tire quelques sons de son violon. Un superbe chien est couché devant son écuelle.

Il n'en fallait pas davantage. Une composition de cette dimension, sans que la donnée en fût classique ni romantique, déroutait les volontés les plus favorables.

Un simple fait, de vie si ordinaire, même traduit, dessiné, peint avec une si vigoureuse puissance, quel intérêt cela pouvait-il bien présenter ?

Courbet n'était pas, heureusement, d'un caractère à se décourager d'un échec ou de l'assaut hostile des incompréhensions, des attaques injustes. Il s'était tracé très nettement une voie. Il y sut persévérer.



Gustave Courbet. Nu couché. (Photo Druet)

Successivement il bouleversa l'opinion en lui présentant *les Casseurs de pierres* (Musée de Dresde), *les Paysans de Flagey revenant de la foire*, surtout *l'Enterrement à Ornans*, qui dérouta jusqu'à ses partisans les plus résolus ; *les Lutteurs, les Baigneuses, la Fileuse endormie* et, finalement, en 1855, pour mettre le comble à l'exaspération et au dénigrement systématique, le célèbre *Atelier du Peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*.

Il ne se contentait plus de proposer des toiles d'une conception réaliste ; il y mêlait — ou on y mêlait — des intentions d'ordre politique, social et moral. Les deux attitudes créaient autour de lui une implacable antipathie. Il s'y complaisait, il s'en louait ; à la force des colères qu'il soulevait il estimait la mesure de sa puissance et de sa future gloire.

Quand ses ennemis adoptaient pour les retourner contre lui les bizarres suggestions de son ami J.-J. Proudhon, loin de les répudier, il en développait les billevesées pour en tirer une doctrine esthétique et sociale. Si des *Casseurs de pierres* peinaient sur la route : « N'est-ce pas une œuvre sociale, s'écriait le philosophe, que de placer de cette façon, à côté d'un homme usé avant l'âge, amaigri prématurément par le travail, un enfant frais et rose, ne demandant qu'à croître, à se fortifier, à vivre libre au grand soleil, et pourtant condamné à briser aussi des cailloux, et à devenir vieux à vingt ans ? ». Il reconnaît en l'homme qui, dans les *Paysans de Flagey*, ramène un jeune cochon lié par la patte qu'il « a fait partie de la réquisition de dix-huit à vingt-cinq, en 1793 », s'il fume la pipe, c'est que de là-bas, du Rhin, il « aura rapporté l'habitude de fumer.... Occupé de son cochon, serrant sa pipe entre ses dents, le bonhomme a des opinions arrêtées. » Approuver Courbet, c'était afficher des opinions socialistes ! le combattre c'était politiquement se montrer un ami de l'ordre ! Et d'une si sotte aberration le peintre était complice. Il s'en félicitait. Qu'il se fût targué d'être sensible aux maux, à la vie humble des pauvres, des gens de la campagne, des artisans rustiques, rien de plus louable, et qu'il dépeignît, sous un aspect réel leur misère et au besoin leurs mérites, rien de mieux, mais qu'il acceptât, qu'il désirât qu'un code de réformes jaillît de sa pitié où il prétendait



GUSTAVE COURBET — L'ENTERREMENT A ORNANS (Musée du Louvre)

enclore les feux des revendications d'une classe asservie, voilà la sottise qui, de son vivant, lui a nui, et dont la vue de ses œuvres à présent ne nous donne plus le moindre soupçon.

Quoiqu'il en soit, on se méfiait même lorsqu'il exposait un de ces paysages tranquilles et forts, de ces villages tapis au creux de quelque sombre combe ou couronnant une falaise rocheuse, de ces antres moussus, verts et pierreux où s'écoule le long filet d'une cascade sous un ciel d'azur éclatant, lorsqu'il exposait quelqu'un de ces nus un peu lourds, si nourris de chair, de beauté souple et grasse. L'impératrice Eugénie ne dédaignait pas de leur trouver un air de parenté avec les percherons de sa voisine Rosa Bonheur, et, en général, on lui reprochait, non moins que la vulgarité des formes, la vulgarité ou le vide de la pensée.



(Photo Druet)

Gustave Courbet. Paysage.

La peinture ne s'était pas encore satisfaite, en ce temps-là, de ne participer que d'elle seule. Le charme d'une impression colorée, l'harmonie de courbes s'enlaçant, se croisant et convergeant de façon à se subordonner à un effet d'ensemble, n'eussent point paru offrir à un art un motif suffisant. On exigeait de l'artiste qu'il exprimât quelque chose. Une intention philosophique, morale, une interprétation de souvenirs classiques, un rappel de rêverie romantique tenait toujours à la racine la production d'une œuvre et la cimait à son jaillissement. Courbet ne se dépêtrait pas, du moins en théorie, en aspiration, en idée, des préjugés de son temps. S'il dépréciait la valeur d'influences de l'histoire ancienne ou de la littérature, s'il dénouait des liens purement intellectuels et d'allusion lointaine, il s'enchaînait d'entraves non moins étroites, d'un métal différent. Il ramenait l'art à la politique, il le subjuguait aux agitations de la place publique. A ses yeux l'art ne devait plus s'ouvrir comme un magnifique refuge à l'esprit lassé, dégoûté, dépris de la vilenie quotidienne et de la lâcheté humaine, mais il appuyait de sa dignité, de sa splendeur persuasive les revendications d'un parti politique, aidait à faire triompher un idéal de droit et de justice ; l'œuvre de beauté ne devait plus se distinguer de l'œuvre de vérité.

A quelle source, dès lors, l'artiste était-il nécessairement amené à puiser la sève de ses arguments, de sa critique, de sa puissance, de son esthétique persuasive ? Dans le spectacle des misères sociales, dans la contemplation de l'injustice éternelle, dans le gouffre approfondi sans cesse d'une compassion indignée, dans les sensibles exemples de l'iniquité des grands et des heureux. Courbet, ainsi que les autres socialistes éloquents, naïfs et sincères, tient du prédicateur. Moins éloigné de Bossuet que de Jordaens, il se préoccupe d'abattre l'orgueil, de dénoncer la fragilité du pouvoir et du bonheur, de préparer l'accession aux félicités, non plus du ciel il est vrai, mais de la terre.

Ces idées conservaient, en dépit de sa conviction ardente et désintéressée, dans l'esprit de Courbet assez de vogue et de confusion, pour qu'elles n'adultérassent point sa prodigieuse aisance, sa sûreté manuelle de superbe artisan. Sans quoi, dans les *Casseurs de pierres*, selon le vœu de Proudhon, subsisterait *l'œuvre politique*, *l'œuvre sociale*, et nous nous détournerions, car, sauf à un point de vue d'érudition historique, qu'avons-nous à démêler encore dans ces discussions de la rue de 1848 ou de 1850? Sans quoi, dans cette composition formidable qu'est *l'Atelier*, nous resterions gênés par l'énigme de ce que Courbet a cru y faire tenir cette fameuse « allégorie réelle » dont le sens prétendu est plutôt obscurci encore qu'élucidé dans une lettre-programme adressée par le peintre à Champfleury, — et nous ne serions pas uniquement, pleinement émus et enchantés par la seule beauté qui s'y trouve, que nous ayons la joie et le désir d'y trouver : l'ample amie, la saine beauté picturale....



(Cliché Bernheim jeune et Cie)

Gustave Courbet. Paysage.

La pure et sainte pitié que l'on éprouve pour l'existence imposée aux humbles n'implique pas nécessairement qu'on déclame, ou réclame le redressement de la destinée ou le châtiment des oppresseurs. La langue de l'art est trop générale pour descendre aux accidents, aux particularités du temps ; elle dégage au contraire de la vue des conditions sociales une vérité d'émotion durable qui est indépendante du moment et même de la personne. Elle s'amplifie à mesure qu'elle est moins attachée à une réalité présente, qu'elle s'astreint moins au pittoresque accidentel ou actuel. Voilà sans doute ce qui troublait avant la production de Courbet, les meilleurs de ses contemporains. Il lisait dans ses tableaux la transcription de ses doctrines ou des doctrines socialistes de Proudhon. La postérité n'y lit que ce qu'il y a peint et dessiné, par bonheur Proudhon n'y a laissé aucune trace. Le peintre, malgré ses propres résolutions et l'ascendant du philosophe, ne lui a pas permis d'empiéter sur son domaine propre. Qu'il ait été ce qu'il lui plut quand il n'avait pas le pouce à la palette, dès qu'il peignait, il fut peintre exclusivement, et c'est pour cela qu'il demeure très grand.

Sa production a été abondante et extrêmement variée. Quelques compositions de dimension énorme, *l'Enterrement*, *l'Atelier*; d'autres plus restreintes, comme *l'Après-dîner à Ornans*, *les Casseurs de pierres*, *les Cribleuses de blé* (Musée de Nantes), *les Demoiselles de Village*, *les Demoiselles des Bords de la Seine* (Musée du Petit-Palais), des scènes familières ou rustiques ; des paysages très divers et très nombreux, avec ou sans personnages ; *la Sieste*, *Saison des Foins*, *la Rencontre (Bonjour M. Courbet !)*, *la Source de la Loue*, des *Baigneuses*, des nus en plein air ou dans l'atelier (la *Femme à la source*, du Louvre) ; des paysages de Franche-Comté, des environs de Paris, des rives de la mer dans le Midi ou en Normandie ; des paysages avec animaux, des scènes de chasse, des études de chiens ; puis des portraits de femmes, d'hommes, de lui-même, de son père, de ses amis, de Berlioz ou de Baudelaire, de ses sœurs, dont il fait, à son gré, « pour rire », *la Baronne M...*, ou *la Fileuse endormie*, de *la Belle Irlandaise Jô*, de telle *Femme au Miroir*, ou des

Jeunes Filles à la fenêtre.... On énumère encore des natures-mortes, des amoncellements de fruits regorgeants, des branches fleuries, des bouquets palpitants, quelques tentatives enfin de renouveau dans la composition mythologique ou allégorique, comme *la Femme à la Vague, Vénus poursuivant Psyché de sa haine, Vénus et Psyché, la Femme au Perroquet*. En outre des essais du Petit-Palais. Des toiles de la plus haute importance sont dispersées dans d'innombrables collections particulières, dans les Musées de province (Lyon, Besançon, Nantes, Lille, Douai, etc...) et de l'étranger (à Dresde, aux Etats-Unis, etc...). Souvent encore il en passe, de plus ou moins importantes, entre les mains des marchands de tableaux.



(Cliché Vizzavona)

Gustave Courbet. Paysage.

de sculpture, *le Pêcheur de Chabots*, le buste *Helvetia (la République helvétique)* dont une réplique est placée à l'entrée du parc de Meudon.

A deux moments importants de sa carrière, en 1855, où s'affirmait, contre l'hostilité et les refus des jurys, son génie ; en 1867, où la plus grande partie de son apport était acquise, Courbet réunit en une exposition d'ensemble ses œuvres dans un local particulier. Évidemment il eût été bon de les étudier là, dans un groupement plus complet que ne peuvent en présenter le Musée de Montpellier, et, à Paris, les Musées du Louvre et

Les caractéristiques constantes de son art, c'est la force, la santé, l'équilibre, une surabondante sincérité, et l'harmonie dans le calme, dans la sérénité.

On pourrait, à ce point de vue notamment (pour d'autres considérations également), s'étonner au Petit-Palais, que cette grande toile, *Pompiers courant au feu*, puisse être de lui. L'artiste s'y découvre gêné entre son souci de vérité, son désir de peindre le plein air, et certaines convenances que lui dictent des souvenirs, des précédents. Par exemple, Rembrandt et *la Ronde de nuit* déterminent en partie le clair-obscur et aussi le

choix de certains gestes. Un groupe est fort beau, celui que forme le couple bourgeois, cossu, glorieux de soi, que nous reconnaîtrons dans *l'Atelier du Peintre*.

C'est le point culminant de son œuvre. Si vaine et si inconsistante qu'apparaisse l'affabulation de cet énorme tableau, ainsi qu'Ingres dans son *Bain Turc*, Courbet dans son *Atelier* a réuni tous les visages, tous les aspects, toutes les recherches et les conquêtes de son savoir, de son goût personnel, de ses trouvailles ; il y a résumé et rendu mieux sensibles en les confrontant les aspects divers de son génie.

Il est sans importance que l'effet n'en soit pas égal à son dessein. Nous trouvons à le contempler un motif suprême de jouissance esthétique, c'est tout ce qui nous peut intéresser.

Dans une atmosphère vaporeuse, vague, qui enveloppe les êtres et les choses, dans une brume ambrée que percent par endroits les tonalités claires de divers blancs, de roses atténués, de rouges sonores ou étouffés, de bleus, les groupes se disposent sans autre lien que des valeurs coordonnées et maintenues dans une harmonie haute et diffuse. S'il n'y avait un centre lumineux qui absorbe ou régente le tout, la composition se briserait nettement en deux portions trop distinctes. D'un côté, les misérables, les humbles dont la vie a fourni au peintre les données de ses tableaux. La femme du peuple, saine, souriante, auprès de l'ouvrier, regarde l'assemblée un peu confuse où se distinguent le « queue-rouge », le marchand d'habits, défroques étalées sur le sol, le juif revendeur, le pauvre vieux, survivant au désastre d'époques périmées, curé à la trogne rougie, et le croque-mort, et le mannequin tordu sur sa croix, le journal qui symbolise l'idée asservie, les admirables chiens du garde-chasse, le braconnier, et cette Irlandaise aux vêtements troués qui, affalée par terre, offre à son nourrisson un sein ridé et flétri.



Gustave Courbet. L'Espagnole.

Quelques accessoires, guitare, chapeau à plumes, au milieu de tout cela.

Cette partie gauche est à peu près dissimulée au regard du peintre qui, assis à son chevalet, renverse un peu sa belle tête « assyrienne », au dire de l'auteur, pour juger de l'effet d'un admirable paysage comtois auquel il travaille. Un modèle nu, à son côté, debout, regarde avec émotion. Elle est grande, assez forte, de noble et pure ligne et son visage ouvert encadré d'une profonde chevelure est magnifiquement fin et tendre ; ses seins, son ventre, ses hanches, ses superbes jambes, tout son corps ferme respire le calme voluptueux de la santé, de la beauté parfaite. A ses pieds, linges et tissus, roses et blancs, délicieusement s'accumulent ; un angora neigeux joue et sautille ; un gamin, les cheveux en broussaille, les yeux grands ouverts, émerveillé, se retient de respirer.

Au fond, à droite, des hommes causent, attentifs et discrets ; dans l'embrasure d'une fenêtre, deux jeunes amoureux s'enchantent de douces confidences ; Champfleury, grave et confiant, est assis sur un banc ; un couple de bourgeois amateurs, admirable d'assurance, se pavane ; et absorbé dans sa lecture, tout lumineux, au bord de la toile, Baudelaire, au visage de qui le soleil et l'ombre sur ses joues enluminées et ses sombres sourcils et ses cheveux, éveille « le charme inattendu d'un bijou rose et noir », Baudelaire, distrait de la scène environnante, voyant plus et plus loin, médite et, à part soi, sourit très doucement.

Comment une unité de ces disparates a-t-elle pu s'établir ? C'est le sortilège du peintre. Par un jeu prestigieux de valeurs colorées, de luminosités délicates issues l'une de l'autre, s'entremêlant sans qu'on s'en doute et se dégageant tour à tour, où chaque ton conserve, creuse, fixe son élan propre en se joignant, en se subordonnant, en s'imposant aux autres selon sa

place et selon son rôle distinct, le génial artisan a créé une symphonie étourdissante et grave, enlaçante et pénétrante, à laquelle nulle sensibilité, je crois, n'échappe : on se sent forcé, ému, arrêté et grandi d'en subir le vertige et la splendeur.

L'*Enterrement à Ornans*, antérieur de plusieurs années, tendait à un but analogue, qui s'y réalise moins complètement. Le dessein en est plus visible. Dans ce long paysage de falaises indistinctes et de campagne morne, une fosse est ouverte. Le fossoyeur, encore en manches de chemise, agenouillé, lève les yeux vers le prêtre qui lit les prières. Le cercueil sous le drap mortuaire est là ; des enfants de chœur, des bedeaux, le sacristain, groupe rouge, blanc, noir, d'où s'élève droit sur le ciel convulsé, la croix ; au fond les parents en habits, nu-tête ou en chapeaux noirs ; des femmes drapées de châles sombres, coiffées de bonnets blancs, sanglotent dans leurs mouchoirs ; un vieillard, en culotte courte est devant elles, avec son chien. Le contraste des tons est loin d'être aussi varié, leurs localisations sont plus déterminées ; ils glissent moins, jouent moins les uns avec les autres. En revanche, l'œuvre est plus sobre, plus vraie, plus directement prenante, et son motif distinctement lisible provoque mieux l'intérêt et l'émotion, attache mieux l'assentiment du spectateur.

Des compositions de dimensions moindre charment davantage. Rien ne surpasse en fraîcheur le paysage juvénile et clair des *Demoiselles de Village*, où les sœurs du peintre, dans une prairie du Jura, interrogent la bergère enfant, dont les vaches broutent au loin, tandis qu'un petit chien noir et blanc jappe joyeusement. Et peut-être est-ce le chef-d'œuvre qui émerveille, à Nantes : *les Cribleuses de blé*. Devant un mur nu où se poursuivent les lumières du jour, une forte fille vue de dos, agenouillée sur le balin, vêtue d'une robe rouge, le cou penché sous son chignon épais, secoue le van et disperse le grain. A gauche, une autre fille, vêtue de gris et coiffée d'un linge serré, s'adosse à des sacs et trie le grain dans un plat posé sur ses genoux ; au fond, vers le milieu, un gamin agenouillé plonge le bras dans un coffre dont il écarte le vantail. La tranquillité de cette scène rustique avec son odeur franche de labeur simple emplit l'âme de contentement et les yeux d'une pleine satisfaction.



Gustave Courbet. L'Alerte. (Photo Druet)

Courbet était fort soutenu par ses admirateurs. Un d'eux, Bruyas, qui, plus tard, légua l'ensemble de sa collection à la ville de Montpellier, l'avait appelé auprès de lui, dans le Midi. Sur une route nue où brûle la poussière grise dans l'éclat aveuglant du soleil, Courbet a commémoré *la Rencontre*. On a aussi appelé ce tableau, qu'on a tant raillé et si sottement, « Bonjour, M. Courbet ! » — C'est le geste, la portée de l'attitude de l'amateur, accompagné de son vieux serviteur et d'un chien, à l'aspect du peintre qui arrive, sac au dos, et

que l'apostrophe surprend. Cependant, les figures de ce tableau, dessinées selon leur ressemblance, sont profondément significatives à tel point que la puissance expressive en a fourni d'elle-même le thème aux railleries, mais le paysage, pur, brûlant, serein, est un prodige de vérité pour quiconque a connu les landes farouches et heureuses à la fois de ces régions enchantées.

Dans des tableaux ainsi complets Courbet se manifeste sous les diverses faces de son universel talent. Paysagiste et intimiste, portraitiste prodigieux, animalier, peintre de nature-morte on l'y rejoint intégralement. Mais le plus souvent il ne présente dans un tableau qu'une de ces faces, dessinateur toujours sûr, large, solide, peintre d'une maîtrise souple et absolue. Le Bruyas de *la Rencontre*, le Baudelaire ou le Champfleury de *l'Atelier*, c'est, non moins fouillé, non moins distinctif et expressif, le Bruyas du *Portrait de Bruyas*, le Baudelaire du *Portrait de Baudelaire* (Montpellier), le Champfleury du *Portrait de Champfleury* (Louvre).



Gustave Courbet. Portrait d'homme. (Photo Bernheim jeune)

Où il excelle, c'est aux portraits de femmes, non point mièvres ou maniérées, mais d'une grâce robuste, d'une vigueur volontaire, un peu farouche : *Mademoiselle Zélie Courbet*, *Mademoiselle Juliette Courbet*, *Mademoiselle Zoé Courbet*, ses sœurs, quand elles sont enfants, ou de fortes et fraîches jeunes filles, ou quand elles posent pour lui tel motif, *la Fileuse endormie*, les figures de *l'Enterrement*, etc... ; — *la Dame à l'Ombrelle, Madame Marie Crocq, Madame Louise Collet, la Belle Irlandaise, la Dame de Francfort, la Jeune fille cueillant des fleurs....*

Des portraits d'hommes ajoutent à sa gloire. Sa propre effigie, maintes fois reproduite depuis le *Portrait au Chien noir* (1844, Musée du Petit-Palais), le portrait du Musée de Besançon, *l'Homme blessé, l'Homme à la Ceinture de Cuir* du Musée du Louvre, *l'Homme à la Pipe* et *Courbet au Col rayé* du Musée de Montpellier, se mêle à tout propos aux magistraux *portraits*, souverains et hautains, largement traités et solidement expressifs, *de Berlioz* (Louvre), *de Proudhon et sa Famille* (Musée de la Ville de Paris), plus tard *de Jules Vallès*, ou *du Père de l'Artiste* (Petit-Palais).

Les nus, qu'il s'étudie à représenter la splendeur de la femme dans l'intimité réelle de son milieu ou qu'il la magnifie en l'entourant du décor frissonnant de feuillages, d'un ciel ailé, d'un ruisseau qui murmure ou d'une source (*les Baigneuses*, Montpellier ; *la Source*, Louvre, etc...), si l'on veut connaître la maîtrise technique de Courbet, sont, avec ses paysages de Franche-Comté, ses bois et ses ravins, ses combes que dominent ou bien où s'abritent quelques toits, ses murailles de rochers enjoaillés par une coulée de soleil, ou alourdis d'ombres opaques et rafraîchissantes, les exemples, les preuves

les plus fortes de son savoir imperturbable, le plus sûr sans doute, le plus résistant de son œuvre. On l'a dit, et peut-être n'a-t-on pas eu tort, Courbet n'a rien inventé, n'a rien apporté de nouveau à l'art de France. C'est possible. Mais il a tout su, il s'est servi avec aisance de tout ce que, en France, en Italie, en Espagne, en Flandre et en Hollande, les plus grands peintres, qu'ils fussent Titien ou Tintoret, Rubens, Hals, Ruisdael ou Velasquez, non moins que Chardin ou que Poussin, — et Caravage et Valentin — ont réalisé avant lui. Il a tout fondu au creuset de son ardente et vigoureuse personnalité ; il a tout retrempé, reforgé, revivifié par une combinaison ingénue et nouvelle des éléments les plus constants ; un résumé formidable de la peinture éternelle tient dans son œuvre, et c'est en elle que la conscience de ceux qui vont suivre, et qui voudront naïvement s'interroger, se connaître, s'exprimer, puiseront à loisir la sève féconde de leurs recherches et de leurs trouvailles.



(Photo Bernheim jeune)
Gustave Courbet. Portrait du Père de l'Artiste.

Autour de lui, déjà, se pressent de moindres maîtres, dont l'effort convaincu soutient le sien en s'y coordonnant. Ce ne sont point, ceux-là, de grands inventeurs ; ce sont de probes esprits que l'élan et l'assurance de leur maître éclairent, et qui, de leur coin, s'hallucinent au spectacle de sa puissance.

En premier lieu, des contemporains, à peine ses aînés, ou à peine plus jeunes.

Octave Tassaërt, par ses tableaux de piété, ou ses compositions historiques (Musée de Versailles, *la Mort du Corrège*) se confond avec les petits romantiques. Son coloris hésitant, fade, ne relève en rien le convenu de sa présentation ; la routine le subjugue. Mais de Delaroche peut-être il hérite un goût de sujets mélodramatiques ; il en réduit les proportions au cadre des scènes simiesques ou à la dimension des tableaux de mœurs orientales de Decamps ; il peint, dans un grossissement d'expression en vue de l'effet, des scènes érotiques fort contestables, des épisodes élégiaques, qui s'appuient sur des qualités d'observation directe et immédiate. Il se rapproche par là des réalistes, malgré la médiocrité de sa forme et la pauvreté de son coloris. *La Famille malheureuse* (Louvre) est probablement ce qu'il a fait de meilleur.

François Bonvin, au contraire, est un peintre excellent, un coloriste sûr quoique un peu sombre et discret, un dessinateur parfait. Peut-être l'affection qu'il montre pour la vie recueillie des cloîtres, pour l'ordre et le silence de la vie monastique, pour l'évocation de la vie religieuse provient-elle de prédécesseurs tels que Granet, par exemple, mais ce qui lui appartient en propre c'est, lorsqu'il nous montre avec simplicité, à la manière hollandaise, des existences humbles dans des intérieurs familiers, la touche persuasive, sensible et discrète dont il use. *La Fontaine, le Bénédicité* comptent au nombre

de ses œuvres les meilleures. Il vénérait Courbet, et il aimait encourager les talents jeunes et nouveaux. Dans son atelier se fit, en 1859, une des premières expositions des peintres refusés par les jurys du Salon.

Des intimités plus humbles palpitent aux tableaux de Cals. Ses petites gens de la banlieue, ses ouvriers rustiques sont moins significatifs que ceux de Millet, mais ils sont sincères et vrais. Les trois tableaux que garde le Louvre indiquent suffisamment sa manière. *Le Déjeuner, Honfleur* montre dans un jardin, au bord de la falaise, assis des deux côtés d'une table, un vieil ouvrier versant du cidre à sa femme qu'on aperçoit de dos ; des poules picorent, la mer chante au-dessous du vert des prairies, où, au revers, on voit surgir entre des pommiers en fleurs la tête d'une jeune mère portant son enfant.

Une absolue tranquillité règne dans l'intérieur où une *Femme effilant de l'étoupe* met à profit, près de la fenêtre, les dernières lueurs du jour. Enfin, dans *Lard et Harengs* Cals donne la mesure de sa facture patiente, lourde, étroite mais consciencieuse.



Gustave Courbet. Portrait de Madame Boreau.

De lui, pour une exécution du même ordre, on peut rapprocher Elie Servin (*Chez mon Charcutier*, Louvre), plus sensible aux reflets des lumières qui glissent et pénètrent les ombres.

Surtout Antoine Vollon, qui leur est bien supérieur, se joue des difficultés par une fervente et fine virtuosité. Il excelle à exposer au miroitement des lumières obliques les écailles des poissons, les objets de curiosité, bibelots, bijoux, armes dont l'acier reluit. Sa main évolue à l'aise, touche, creuse, effleure, enlève le re-

flet, épaissit la ténèbre. Il distrait plus qu'il n'intéresse, il amuse mieux qu'il n'émeut. Mais il est un des premiers à cultiver de parti pris ce domaine, à sa suite très envahi, où la nature-morte nécessite chez l'artiste une dextérité, une connaissance, un rendu de la matière dans le particulier de l'ambiance, à quoi ne réussissent, sans atteindre la maîtrise d'un Chardin, que les plus forts, les mieux armés des peintres les plus modernes.

Le style chez Théodule Ribot est très large. Il est influencé de Frans Hals et des Espagnols, plutôt que d'un goût réaliste français. On pourrait supposer que la vie pittoresque et précise qu'il entend analyser, il l'observe plutôt dans les tableaux de ces maîtres que par une expérience directe. De gros obstacles matériels retardèrent longtemps son développement. Il approchait de la quarantième année quand, au Salon de 1861, l'attention se porta sur lui. C'était, comme il affectionnait les montrer, des *Marmitons*, des *Cuisiniers*, dont le blanc costume contrastait sur les fonds noirs, enfumés, teintés parfois de la rouge lueur du fourneau. Peu à peu il se risquait au portrait sérieux, un peu renfrogné, très véridique, puis au tableau religieux. Il reprenait le thème du *Bon Samaritain ;* il fit un *Saint-Sébastien*. Dans les accessoires, dans la nature-morte il mettait un soin scrupuleux et notait la matière des objets, leur relief, leurs reflets avec une application égale à celle des spécialistes, Vollon ou Auguste Boulard encore, qui affectionnaient, en outre, les paysages de mer, les intérieurs champêtres.



(Photo Braun)

Tassaert. La Jeune Fille au lapin.

Ces petits maîtres du réalisme se sont montrés avec leurs défaillances, leurs insuffisances, leurs qualités sobres et sincères, tels qu'ils étaient, sans chercher à en imposer à la curiosité publique. Ce sont figures d'artistes hautement estimables et manifestement très probes.

A un rang supérieur, d'autres se dressent sans qu'ils atteignent la grandeur, à la puissance du maître unique qui absorbe en soi l'importance à peu près totale du mouvement réaliste, mais ils le confirment, ils le corroborent, le vérifient.

C'est tout d'abord et mieux que nul autre Henri Fantin-Latour (1836-1904). Elève d'un maître incomparable de qui la modestie n'empêche que ses principaux élèves (avec Fantin, Legros et Rodin) lui aient sans cesse rendu un légitime hommage, Lecoq de Boisbaudran, plus tard assidu de l'atelier de Courbet, malgré un instinct imaginatif singulier que révèle une partie de son œuvre, il s'avéra principalement un maître, pourrait-on dire, de la vie tranquille, de la vie paisible et méditative. Il se penchait dans une ferveur discrète sur tout ce qui compose le charme durable et calme de l'existence, les menues occupations familiales, les réunions confiantes d'esprits congénères, les groupes de penseurs autour de l'image ou du travail de leur inspirateur, le visage pur et contemplatif de ses proches et de ses amis, le frémissement suave et tendre des musicales harmonies.



Bonvin. L'Ave Maria. *Musée du Luxembourg.* (Photo Giraudon)

Sa facture s'apparentait, comme frileusement, à la nature de son imagination. La base en est une douce et transparente atmosphère grise, blanc d'argent, gris de perle que rehaussent, selon les besoins, les tons assourdis et délicats de teintes plus chaudes ou vibrantes. Il use d'une gamme de colorations très fines, un peu tremblantes à force d'être pieuses, mais qui palpitent et émeuvent. Son dessin, un peu frêle encore mais impeccable, définit et se dérobe, s'affirme et s'évanouit.

Tant de portraits de femmes, bourgeoises dans le repos de l'intérieur familial, songeuses simplement, sans un geste ni une attitude, saisies dans une pose coutumière, habituelle ; aucun fard, aucun apprêt. Ou bien elles s'inclinent sur le métier à tapisser, ou elles brodent, et des fleurs soigneuses et fragiles naissent ainsi de leur labeur. D'autres fleurs, bouquets, gerbes, placés dans des vases, il les représente avec délectation, et ce n'est pas le moindre attrait de son œuvre. Comme il les a diligemment étudiées, comme il les aime et les présente dans l'entourage le plus propre à en faire valoir la beauté amicale, avec leurs pétales bien détaillés, leurs corolles fermes, le parfum du songe, leur vue emplit le cœur fraternel des femmes et des hommes.

Ses portraits chantent la famille et l'amour d'un intérieur aisé ; quelques portraits d'hommes vibrent d'un sentiment contenu et confiant, quand ils les vouent à l'amitié. Son effigie si pure, si vraie et élégante d'*Edouard Manet*, debout, avec le chapeau haut de forme, un pantalon gris, des gants et cette fine barbe blonde, c'est, à ce niveau, sans élan lyrique, ni arrière-plan ou intention profonde, pour la sûreté authentique et le charme très proche, à vrai dire un chef-d'œuvre. Fantin-Latour aimait, estimait très haut le talent d'élite du maitre impressionniste, et il a pris le soin religieux de grouper dans *Un Atelier aux Batignolles*, autour de la noble figure de Manet, les différents visages des meilleurs d'entre ses émules, ses amis et ses admirateurs, Monet, Bazille, Renoir, Zola, quelques autres.

Il se plaisait ainsi à élever des monuments de sa sympathie et de ses cultes d'art. Il groupe magnifiquement, dans *l'Hommage à Delacroix*, méditatifs sous le portrait



(Photo Braun)

Cals. Le Déjeuner.

du maître disparu, des effigies de disciples et de critiques, aussi bien Manet encore, J. Mac-Neil Whistler, Bracquemond, Legros, l'auteur lui-même, que Baudelaire, Duranty, Champfleury, etc. *Autour du Piano* place des musiciens auprès de Chabrier improvisant. *Un coin de table* (Louvre) avec cette prodigieuse nature-morte de la table, des couverts en désordre, verres, vaisselle, après le repas terminé, groupe des écrivains, des penseurs, d'inoubliables, de précieux témoignages de ce qu'étaient alors, non seulement un Jean Aicard, un d'Hervilly, un Blémont, un Camille Pelletan, un Valade, un Elzéar, mais, dans sa jeunesse âpre et têtue d'homme faible et volontaire, un Paul Verlaine, et Arthur Rimbaud, cet enfant indiscipliné, obstiné, souverainement méprisant, ce génie.

Plus souvent les groupes de Fantin représentent une réunion paisible de famille bourgeoise, *la Famille Dubourg*, les *Portraits* (Galerie Nationale, Londres) *de M. et Madame Edwin Edwards*, etc....

Une part, non la moindre, de son œuvre, consacre par de fraîches et tendres inventions allégoriques, où la nudité vaporeuse et la grâce des nymphes et des muses propices se mêle à la farouche apparition de centaures cabrés ou de guerriers cuirassés d'armures, les préférences, les rêveries de son âme éprise de la sainte musique de son temps, où il vénère, entre tous, avec Beethoven le divin, Schuman et Wagner, et le français Hector Berlioz. Ces allégories il les composait, d'autres fois, au pastel ; il fut un pastelliste d'une rare maîtrise, comme il fut aussi un très fin et très noble lithographe.



(Photo Giraudon)

Th. Ribot. La Ravaudeuse. *Musée du Louvre.*



(Photo Giraudon)

Fantin-Latour. Coin de Table. *Musée du Louvre.*

Plus près, par l'usage de la force, la solidité de la structure, de la manière de Courbet, Alphonse Legros peint avec une gravité religieuse et



Fantin-Latour. Portrait de Jeune Fille.

sereine le beau *Portrait du Père de l'Artiste* (Musée du Louvre), *l'Angélus, l'Ex-Voto* du Musée de Dijon. Au pied d'un arbre à image pieuse, plusieurs femmes, les unes âgées, les autres jeunes, prient. Elles portent coiffes et mantes ; leurs visages minutieusement précisés se détachent clairs sur le paysage sévère ; la masse des corsages, des guimpes blanches s'opposent prestigieusement, les contrastes s'établissent avec une vigueur qui fait songer au groupe des pleureuses de l'*Enterrement à Ornans*. Alençon conserve, *Femme dans un Paysage,* ce site de bois et de rochers, au bord d'un torrent, où une dame en vêtement suranné, en châle de cachemire tendu sur les épaules, passe accompagnée de deux beaux chiens. Moins chargés de détails le *Christ mort* et *l'Amende honorable* se voient au Luxembourg.

Legros, pressé par la nécessité d'assurer sa subsistance, très tôt avait passé en Angleterre, où il s'établit définitivement en 1863. Un succès grandissant d'année en année l'y retenait ; il était l'ami des meilleurs préraphaélites. Il fut nommé professeur à University-College et forma des élèves très nombreux. On connaît de lui, en outre, des eaux-fortes remarquables et des portraits, surtout de notabilités anglaises, à la pointe d'argent. A la fin de sa vie, il sculptait, et l'on a eu, à Paris, l'occasion d'admirer à plusieurs reprises d'élégantes statuettes, figures de femmes très élancées, médaillons, sous une patine verte agréablement nuancée.

James Tissot, tout d'abord incertain, produisit, d'un dessin strict et d'un goût archéologique très serré, la *Rencontre de Faust et de Marguerite* qui se voit au Luxembourg. Puis des portraits largement traités, solides, le révèlent épris des formules et des recherches réalistes ; il s'amuse au paradoxe d'habiller de vêtements modernes, en Angleterre, une *Histoire de l'Enfant prodigue.* Ces travaux minutieux changent enfin son orientation ; son positivisme cède à un transport mystique. Il s'en va en Palestine pour fixer mieux le décor des compositions religieuses qui désormais l'occupent seules.

Le réalisme intégral tel que l'a conçu et réalisé Courbet se transmet à son disciple Carolus-Duran, si pleinement que les premiers tableaux de celui-ci, l'*Homme endormi,* l'*Assassiné* (Musée de Lille), ont l'air de sortir de la main du maître. Une recherche d'effet mélodramatique dans la disposition des masses et dans l'expression outrée des sentiments, une insistance excessive dans



(Photo Bernheim jeune)

Fantin-Latour. Nature-morte.

la signification des attitudes s'y font jour déjà. Plus tard, la continuité de ses succès auprès d'une clientèle bourgeoise très riche l'amène à se relâcher de sa rigueur, à introduire dans sa peinture un ragoût de recettes expéditives et bassement chatoyantes, à flatter les désirs et les illusions de ses modèles. Il brosse hâtivement des paysages médiocres ; son plafond du Louvre, la *Gloire de Marie de Médicis* est une choquante gageure de trompe-l'œil grossier, du goût le plus déplorable.

Alfred Roll, le dernier tenant convaincu du système réaliste, ne manque d'aucune des qualités qu'un don naturel de correction, de distinction native et de très haute conscience assure à un artiste. Il évolue du portrait au paysage, de la scène rustique en plein air à des intimités, à des tableaux de famille. *Manda Lamétrie*, au Luxembourg, tel portrait de *Jeune Fille*, le *Portrait de M. Léon Bourgeois*, le *Portrait* en pied d'*Alphand*, les *Troyens*, sont, dans ces divers genres, ses morceaux capitaux. C'est un audacieux qui s'arrête à mi-chemin, qui a toujours peur de s'aventurer trop loin. Il aspire, semble-t-il, et n'ose pas. En même temps le succès l'oblige à exécuter de vastes commandes. La *Grève des Mineurs* (Musée de Valenciennes), *Halte-là* (épisode de la guerre de 1870, Versailles), *la Fête du 14 Juillet*,



(Photo Giraudon)

Legros. Le Jeune Homme au chien. *Musée du Louvre.*

le *Centenaire de 1889*, vastes études décoratives établies sur des documents certains et vérifiés, ne manquent pas de grandeur, malgré une exécution un peu lourde. Vers les dernières années de son existence, sa vision s'allège, les ambitions de son esprit s'exhaussent ; il rêve, dans ses plafonds de l'École de Médecine, du Petit-Palais, de mêler le réel à l'allégorie dans un décor de nuages sereins et vaporeux, lieu indistinct et imaginaire où tout serait possible. Mais sa bonne volonté n'est pas égalée par une suffisante faculté d'abstraction. Ces productions donnent des témoignages honorables de ce but élevé qu'il s'assignait ; il y manque une maîtrise résolue et qui s'impose.



(Photo Giraudon)

Carolus-Duran. Emile de Girardin. *Musée de Lille.*

Au fond et tout naturellement, le champ d'exploitation le mieux ouvert à l'application d'un système d'art réaliste, c'est celui où le peintre affirme la ressemblance du visage humain. Courbet a été un admirable portraitiste ; avant lui, David portraitiste, Prud'hon portraitiste, Ingres, et non moins Corot, portraitistes, se conforment d'instinct, par nécessité essentielle, au fond de la doctrine réaliste. Ils ne l'outrepassent jamais, même si, doués de tendances plus enthousiastes et transfiguratrices, visant au-delà, ils amplifient la signification des visages qui leur sont soumis par les élans in-



(Photo Giraudon)
Carolus-Duran. La Dame au gant. *Musée du Luxembourg.*

times d'un lyrisme personnel. D'ailleurs le plus enclin à observer de près la misère immédiate des traits, les tares et déformations humaines, Honoré Daumier, n'est-il à ce point encore, le poète le plus douloureux et le plus psychologue ?

Avec une distinction raffinée, Gustave Ricard, âme fébrile et inquiète, a dressé quelques rares effigies de ses contemporains. Il connut un grand succès par son premier envoi au Salon en 1844 : *Portrait de Madame Sabatier,* l'illustre « présidente » chère à Gautier, la confidente de Baudelaire, et qui fut une amie de Flaubert. Trop vite la vogue s'épuise, bien que les frères de Goncourt aient, en 1855, noté « l'allure prudhonienne » de ses portraits. Dès 1859, désabusé par l'indifférence des critiques et l'inattention du public, il renonce à exposer ; il ne fait guère que des copies d'après les Vénitiens ou d'après Rembrandt, et, en 1872 seulement, reparaît au Salon avec un *Portrait de Paul de Musset* que conserve le Louvre. Ricard, brûlé de l'enthousiasme du Midi, apporte dans ses tableaux une passion étrange et à grande peine contenue. Il concentre la flamme de la pensée dans les yeux ouverts de têtes pâles qui semblent issues d'un rêve, et qui sont modelées si simplement, dans une si délicate fermeté. Elles hantent l'imagination doucement, et ce sont le *Chenavard* et le *Loubon* du Musée de Marseille, sa ville natale, le *Heilbuth* du Louvre, d'un style large et puissant, un délicieux, tremblant, troublant *Portrait de Femme* (dans la Salle des Etats), le *Portrait de l'Artiste* lui-même, le *Portrait de Lanoue* (Versailles)....



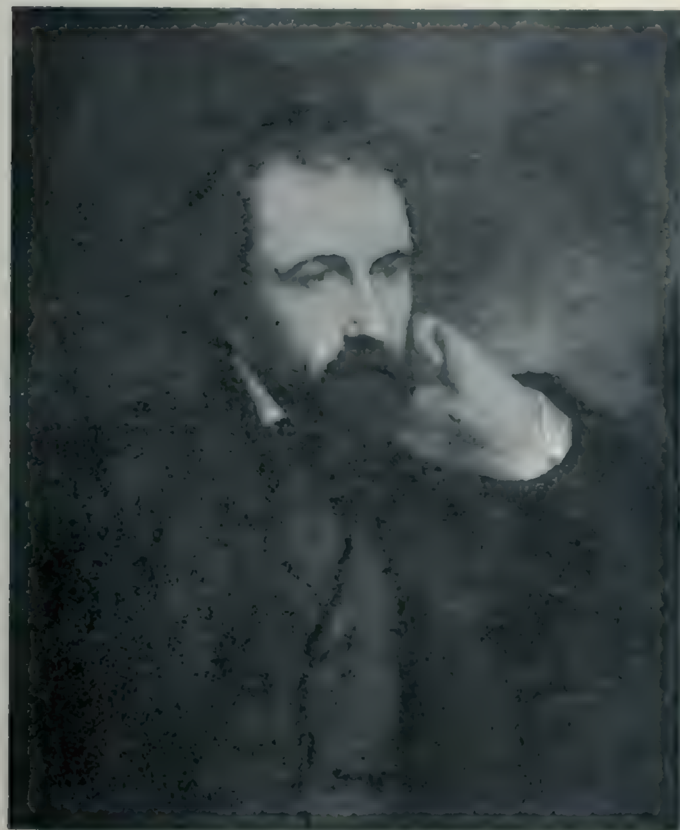
Photo Giraudon.
Roll. La Nourrice. *Musée de Lille.*

Emile Lévy, de qui les sujets idylliques, mythologiques, historiques, confrontent à d'étonnantes défaillances des parties plus décisives, de nervosité ardente et expressive ; Elie Delaunay, qui cultiva avec obstination tous les désirs, tous les espoirs du décorateur de style et les patientes recherches de l'académique le plus consciencieux, se survivent grâce à quelques portraits très nobles, très directs, très sûrs. Du premier est signé ce *Barbey d'Aurévilly* au visage grave et large au-dessus de son col de dentelles (Musée du Luxembourg), du second le *Général Mellinet*, l'*Acteur Régnier*, du Musée de Nantes ; la touchante, tendre et mélancolique *Madame Georges Bizet* en ses vêtements de deuil, et le sévère, le très beau *Portrait de la Mère de l'Artiste* (Luxembourg).

A cette lignée d'une correction attentive, un peu froide, très précise et dénuée de fantaisie ailée, appartiennent la plupart des portraitistes contemporains et beaucoup des plus jeunes, un vétéran d'époques disparues, le doyen sans doute de la peinture en France, M. Léon Bonnat, dont le scrupule d'exactitude en arrive à immobiliser, à figer, à métalliser l'expression saisie d'ensemble et une fois pour toutes dans la physionomie très véridique de chacun de ses modèles.



(Photo Braun)
Ricard. Portrait de Jeune Fille.



(Photo Giraudon)
Ricard. Portrait de Chenavard.

Bastien-Lepage également se rendit célèbre par de menus portraits, le *Prince de Galles*, *Sarah Bernhardt*, etc..., extrêmement détaillés, trop fouillés analytiquement, trop fignolés d'intentions proprettes. Et ce fut cependant le grand espoir de l'école réaliste. *Les Foins* renouvelaient, assure-t-on, la tradition de la peinture rustique, l'observation des mœurs, le traitement du paysage. En vérité le réalisme y est très sage, très maintenu dans la convention de manière à ne choquer aucun préjugé, aucune routine. Le dessin très travaillé demeure menu, hésite ou appuie à l'excès, et ces formes de rustres, non plus que cette terre aigre ne sont habitées, ne se nourrissent d'un fonds solide et fécond. Bastien-Lepage se satisfait habilement d'apparences ; sa brutalité s'est faite comme une attitude de théâtre. La peinture, le coloris est lâche et superficiel.

La tradition du paysage sobrement présenté, selon une vision calme, un peu dolente aussi et très réelle, indiscutablement, a été mieux maintenue, malgré une tendance à peindre uniformément cireux, sombre et gris,



(Photo Braun)
Bastien-Lepage. Portrait d'Albert Wolff

par Charles Cazin. Il n'y a guère à tenir compte des épisodes bibliques, des évocations légendaires dont il se plaisait à peupler parfois de mornes désolations. C'était, sans doute, des images doucement nées en son cerveau, mais elles ne se lient au site que pareilles à des ombres furtives ou parfois trop encombrantes. Elles manquent de grandeur, de spontanéité, de lyrisme. Mieux vaut s'en abstraire et se reporter seulement à ces larges ondulations de sable nu, de dunes et de collines fermant la plaine stérile où croissent le genêt et la ronce sous le ciel crépusculaire.

A sa suite, M. Auguste Pointelin, plus morose encore, répète inlassablement les sites désolés de son Jura pensif et obtient des effets de tendre et frêle douceur, de gravité un peu monotone.

Ce sont peintres sans accent bien puissant, mais véridiques et sincères.

Quelques esprits plus distingués, partis de la conception réaliste, ont, pour des causes diverses, évolué parfois vers plus de poésie ou se sont efforcés d'empreindre d'un tissu poétique la trame de leur œuvre.

François Bonhommé, frappé de la splendeur des travaux industriels, avait composé, en 1838, une *Vue des laminoirs et des forges d'Abbainville*, et successivement des scènes de puddlage, de coulée, une série de vues de houillères, l'histoire de la métallurgie. Son audace était nouvelle, mais elle ne se heurte à aucune hostilité, sans doute en raison de son dessin rêche, de sa couleur indigente. On n'entrevoit pas la hardiesse à cause de cette médiocrité d'exécution.

Au contraire, Guillaume Régamey, héritant des Raffet, des Charlet, de Boissard et de Géricault principalement, savait d'un métier ardent, d'un faire onctueux à dessous solide, d'un dessin puissant et sobre, présenter des scènes militaires ; non point des récits de bataille, des épisodes de combat, de glorification, et des épopées, mais, muette, disciplinée, austère, la vie du troupier dans les rangs : *la Batterie de Tambours* (Musée de Pau), ou le délassement d'un moment de détente après la manœuvre, à la suite d'une longue étape : *Une Halte de Cuirassiers*. La qualité de son émotion et la saveur de son talent le situent tout auprès de Millet, et le distinguent de cette nuée déplorable de peintres militaires qui s'abattirent sur le côté anecdotique et mesquin de la campagne de 1870. Ce sont des disciples tout au plus de l'ennuyeux et inconsistant Horace Vernet que ces Adolphe Yvon, ces Protais, ces Neuville, ces Detaille, qui



(Photo Braun)
Jean-Paul Laurens. L'Exécution de Maximilien.



"L'Art Français de la Révolution à nos Jours"

jouirent si longtemps d'un renom usurpé. Ni d'ailleurs Meissonier, si réduit et néanmoins sous une coloration anémique d'un dessin consciencieux, sec et studieux, ni Isidore Pils ne virent avec plus de pénétration psychologique ou d'emportement lyrique les scènes de la vie militaire. Régamey, au milieu du XIXe siècle, reste isolé, exceptionnel.

Certains se détournent des promesses de leurs débuts par une mollesse de volonté qui les oriente sur des succès faciles. Je songe à J.-J. Henner dont il existe quelques portraits serrés et précis d'un faire qui n'est pas éloigné, pour le traitement de la figure, du faire de Corot portraitiste. Encore les glissements moelleux de la lumière dans les belles chevelures rousses et parmi les chairs tremblantes et pâles de ses innombrables déesses, nymphes et mortelles nues, couchées sur la dépouille d'un fauve ou debout devant un bosquet de feuillage ou au bord d'une fontaine antique ne seraient point un effet méprisable si le peintre ne l'avait point répété au-delà de toute satiété, sans un apport nouveau, sans une recherche sensible, mécaniquement.



(Photo Giraudon)
Régamey. Les Cuirassiers. *Musée du Luxembourg.*



(Photo Giraudon)
Elie Delaunay. Portrait de Femme. *Musée du Luxembourg.*

Ernest Hébert marque un retour à l'italianisme, mais sa manière n'est pas tout entière de convention. Il recherche un pittoresque que l'on admette et qui plaise aux yeux les plus classiques. Il le rencontre dans des scènes de la vie provinciale, dans la péninsule, surprise dans des cantons peu fréquentés : *Les Cervaroles* (Louvre), la *Mal'Aria*. Ses portraits par contre sont diffus et inconsistants.

Plus rude, rigoureux, austère, savant d'ailleurs et asservi à son désir d'érudit, le dessin de Jean-Paul Laurens combine, comme des illustrations agrandies, les scènes de l'histoire féodale surtout, moins puissamment celles qu'il choisit dans l'antiquité ou surtout parmi les événements révolutionnaires. Un dessinateur puissant, ample, solide se révèle dans ses *Récits Mérovingiens*, qui sont la suprême tentative d'une belle illustration classique. Mais il ne possède rien du coloriste. Il ne se doute pas d'une harmonie de tons ni de teintes. Il est d'une pauvreté, à cet égard, déconcertante.

Roybet a construit d'excellents portraits ; *Une petite Fille* (au Luxembourg) décèle de la fraîcheur souriante, une maîtrise aimable. Mais une faconde grossière de



(Photo Librairie de France)
Emile Lévy. Portrait de Jeune Homme. *Musée du Louvre.*

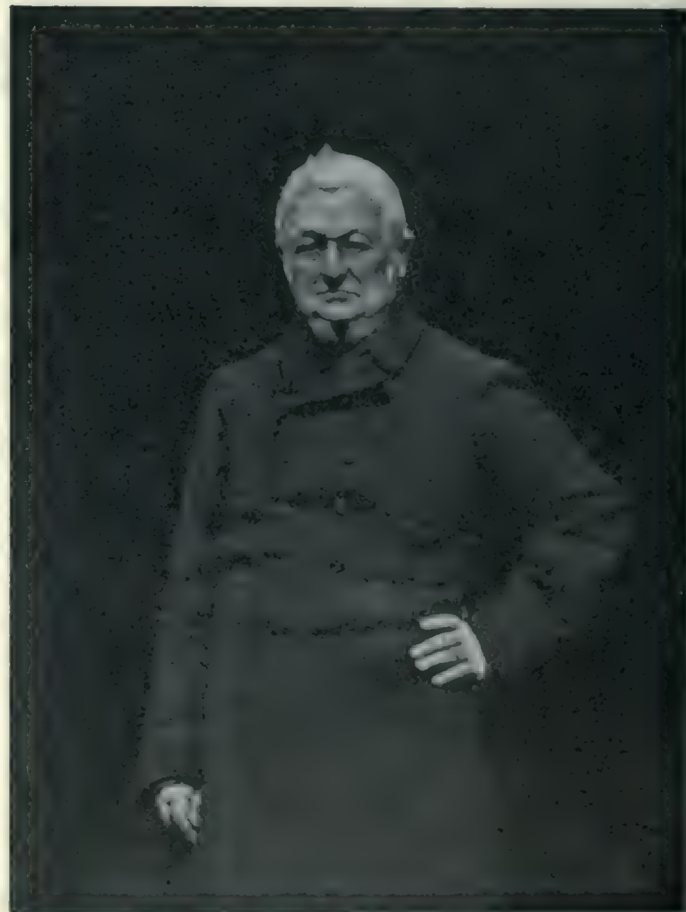
virtuose à fracas l'amena bientôt à la trituration de pâtes épaisses et molles, à la mascarade de ses personnages par qui ceux de Hals sont grotesquement imités. Il ne restera rien de lui, faute d'un peu de sincérité.

M. Dagnan-Bouveret est sauvé de l'oubli par sa nature inquiète. S'il oscille de la peinture religieuse à la scène familière presque plaisante, ce n'est pas un intérêt, un calcul qui le guide. C'est l'incertitude de sa foi, jusqu'au jour où il a rencontré la révélation par qui désormais il est maintenu dans les sentiers de l'art d'église. Art dépouillé, janséniste, triste, sans élan mystique ni éruption joyeuse, dessin suffisant, couleur nulle à force d'être neutre.

Tandis que se prolongeait, et, à force de se survivre, s'épuisait la lignée du grand et redoutable Courbet, et que, si faiblement, certains esprits se défendaient mal contre les séductions de la pensée et de l'idéal, s'enracinaient dans le respect unique de la vérité immédiate, certains, à distance égale de l'exclusivisme naturaliste et des dogmes périmés, vidés, qu'entretenait toujours l'enseignement caduc de l'Ecole, maintenaient, tels d'une résolution bien arrêtée et consciente, tels autres ingénument et parce que, d'instinct, il leur eût été impossible d'œuvrer autrement, les droits imprescriptibles de l'idéalisme.

Certes il était bon que le poing d'un maître ramenât à l'observation de la Nature. Certes il était bon de restituer à l'œil du peintre le prestige de sa nécessaire prédominance. Sauf au cas unique du grand artiste comtois, il n'eût pas été bon d'oublier à jamais que l'homme est double, que l'analyse des réalismes visibles n'est pas le seul procédé qui conduise à connaître la joie orgueilleuse, à s'enrichir le cerveau de notions nouvelles. Pour compléter cette joie, il faut que, d'autre part, quelque chose d'impondérable, quelque chose de divin qui préexiste en lui, se marie à cette joie directe, et que dans cette fusion profonde l'aspect de vérité éternelle se sente soutenu par le contrôle des vérités passagères et sensibles.

La longue méditation qui fait des images une sorte de miroir où se reflètent, sous la forme de figures concrètes,



(Photo Braun)
Bonnat. Portrait de Thiers.

des accessoires du décor et du mouvement qui les joint ou les sépare, les pensées subtiles ou hautaines, a créé un art éternel où se complaisent les artistes nourris d'abstraction ou de littérature. Les mythes antiques, les épisodes religieux, les légendes illustrent leurs songeries, soit qu'ils conservent aux héros leur attitude traditionnelle, soit qu'ils en façonnent les apparences jusqu'à les fondre à l'expression du symbole qu'ils se sentent le désir de susciter.

Une vision de peintre très personnelle ne marque pas le métier de Gustave Moreau. C'est un homme qui a appris à peindre, et, en dépit de son habileté à mêler les trésors dont il hérite à des sources diverses, à en amalgamer ingénieusement les finesses ou les hardiesses, à en extraire parfois un accent inouï de préciosité translucide et chatoyante, cet homme qui a appris à peindre, peint parce que c'est ce qu'il apprit et peint comme on le lui a appris. Sa coloration est riche, surtout infiniment recherchée, brillante ou sourde selon le lieu et l'heure, avec des sécheresses désolées ou des coruscations véhémentes, mais elle n'est point de son invention, elle n'est que le résultat d'une intelligente combinaison ; tous les éléments s'en retrouvent, dispersés, chez les maîtres florentins du XVe siècle, chez Chassériau à qui il voua un culte persistant, chez Delacroix plus que tout autre.



(Photo Braun)

Henner. Portrait du Peintre.

Son dessin, qui n'est pas de convention, et ne se satisfait pas d'être correct tout uniment, possède des qualités spéciales. Il délimite, il précise, il évoque une forme avec maîtrise, mais, si, au Musée Gustave Moreau, on en observe les états successifs, on s'émerveille des partis pris auxquels peu à peu il se soumet, des déformations soutenues dans un sens préconçu en vue d'un effet volontaire. On trouve sur une feuille de papier l'image évidemment très exacte, positive du modèle qui a posé. On découvre ensuite ce dessin repris plusieurs fois de suite et, à chaque reprise, de plus en plus le type féminin s'idéalise, la ressemblance florale progresse, les hanches s'incurvent en courbes de pétales, les membres prennent une flexion de tiges sinueuses, les mains, les pieds tendent leurs corolles animées. Enfin, il s'établit entre la figuration stylisée et le respect de la vérité humaine un moyen terme ; le parfum de la fleur persiste au galbe de la vierge idéalisée, et le visage s'épanouit aux aquarelles surtout, aux peintures de



(Photo Braun)

Cazin. La Maison du Pêcheur.

Moreau, comme une délicate, vivante et pensive métaphore.

Cet art, assez superficiel, parfois délicieux, mais qui promptement lasse, provient d'une prédisposition plus littéraire que naïvement picturale ; il procède de la littérature, il y retourne, il en dépend tout entier. Est-ce pour plusieurs le motif de son charme ? C'est sa faiblesse, car il nécessite le souvenir constant de lectures et de croyances acceptées, qui agissent plus sur l'imagination que le spectacle de ce que lui présente l'art du peintre.



(Photo Braun)

Henner. La Mort d'Abel.

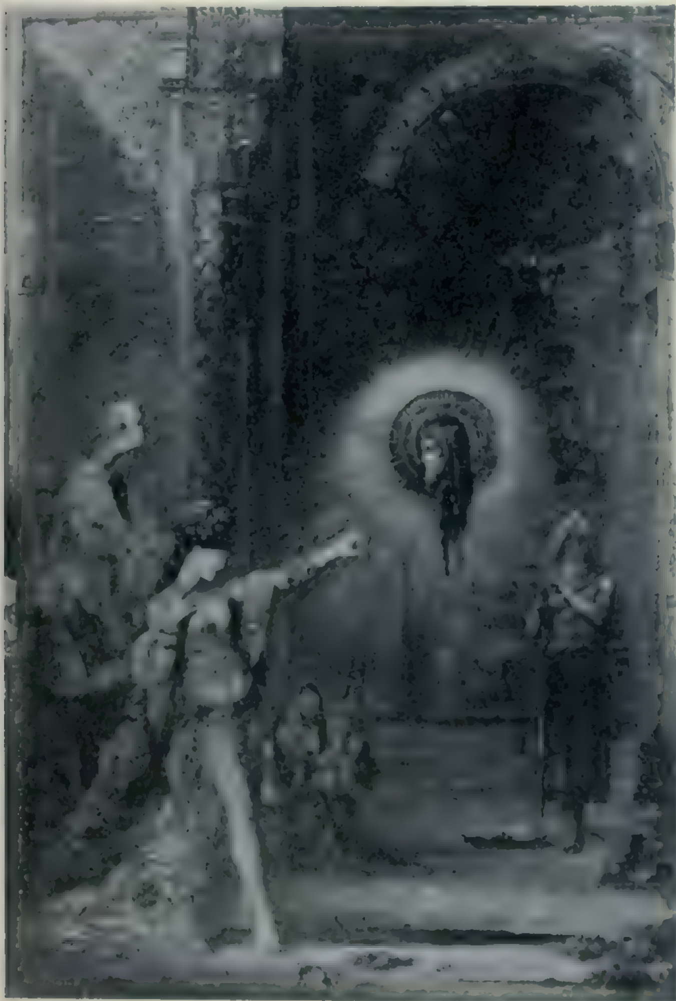
Néanmoins, des œuvres que l'on voit au Musée du Luxembourg : *Jeune Fille portant la tête d'Orphée, la Jeunesse et la Mort, Œdipe et le Sphinx, Salomé* (aquarelle), *l'Apparition, le Calvaire*, etc..., à Dijon, *le Cantique des Cantiques*, et principalement dans les salles de l'ancien hôtel et dans l'ancien atelier du peintre légués par lui à l'Etat, sont, en dépit du maniérisme, de la froideur qui s'en dégage, des compositions curieuses, louables et méritant mieux que le dédain où tant de connaisseurs prétendus le tiennent.

L'art de Gustave Moreau demeure factice, parce que le principe n'en nécessite pas essentiellement la pratique de la peinture. Un autre grand idéaliste, à peu près exactement du même âge, beaucoup plus ignoré et méconnu de son vivant, à peine assez apprécié depuis qu'il est mort, le marseillais Adolphe Monticelli va bien plus profondément dans les domaines sacrés du rêve et de la féerie, parce que son but n'est point d'idéaliser une fable ou un mythe même pour en tirer quelque docte conclusion, mais simplement de s'éblouir de rapports de couleurs, d'harmonies, de rapprochements de lignes, de masses et de formes.

Monticelli fut-il même un lettré ? Avait-il pénétré le sens mystérieux des histoires ? Que nous importe ? Il a évoqué par l'éternelle apparition de la présence humaine, par une très vague mémoire de poses et de costumes héraldiques, incertains et périmés encore que permanents au moins en idée qui survit en nous, par une image chaleureuse, brillante, très nourrie de végétations touffues accueillant d'ardentes lumières en des jardins chimériques et désirables, auprès de sources et de lacs limpides, une humanité fiévreuse, nonchalante, supérieure, qui rejoint avec ces simples allusions concentrées et ferventes les secrets pressentiments, surgis au tréfonds de nos cœurs, d'une existence plus pure, plus éprise de pensée et d'amour, plus ingénue et plus complexe grâce à ses agréments de lyrisme exalté, d'extase et de mutuelle confidence.

Ses tableaux les plus typiques, ce sont des « conversations » ; des « conversations dans un parc », où les personnages se confondent délicieusement au chatoiement de la Nature que le soleil embrase, participent aux ombres

chaudes des profondeurs sylvestres, s'élancent avec le même éclat qu'un jet d'eau qui fuse sous le ciel d'un azur chatoyant, s'inclinent et s'allongent en gestes aussi gracieux que les cols de cygnes dont s'éblouissent les eaux calmes. Des figures de femmes aux yeux suaves, aux lèvres claires, aux chevelures ardentes, groupées en bouquets, assises, allongées sur les herbes de gazon fleuri, ou passant debout et tendres sous l'enchantement de leurs ombrelles festonnées et brodées, s'opposent à la figure d'un trouvère, d'un chanteur, d'un galant cavalier dont les propos ou les chants les séduisent et les retiennent. Ce sont décamérons, romans, affabulations, merveilles. Monticelli a tiré ces paradoxes lumineux et splendides de sa seule imagination ; il rejoint et dépasse ceux qui utilisent l'allégorie ; c'est un inventeur exquis et lumineux, un peintre au plus haut sens du mot, au plus précis. Et certains paysages de lui, telle étude chaude, vibrante d'intérieur d'église ne laissent pas douter que la réalisation de ses rêves n'est si parfaite que parce qu'il avait creusé l'étude précise et sûre de l'immédiate réalité.



(Photo Bulloz)
Gustave Moreau. L'Apparition. *Musée du Luxembourg.*



(Photo Bulloz)
Gustave Moreau. Crucifiement.

Il s'en servait sans le montrer, sans y insister ; mais il l'asservissait à ses desseins supérieurs.

Monticelli n'est pas, à vrai dire, un isolé. Ce qu'il a révélé de féeries colorées au monde ébloui par cette vision regorgeante et fantasque, provient, sans qu'il en eût pris souci, des enchantements de Watteau et se rattache de la sorte à l'école classique et de Nicolas Poussin et de Claude Lorrain ; Lami, Eugène Isabey, Diaz ont erré par des voies analogues avec moins de hardiesse ou moins d'ingénuité ; plus récemment de nombreux artistes, parmi les plus séduisants, les plus souples, les plus lumineux, se pourraient réclamer de l'exemple du grand visionnaire marseillais ; précisément les plus précis, les plus volontaires, les plus sensibles peut-être, des peintres de nos jours, je songe à

MM. Vuillard, Bonnard, Charles Guérin entre tous les autres....

Toujours est-il que, en cette période d'obstiné positivisme, de raison esthétique, d'argumentation plate et terre à terre, il a préservé le divin paradoxe du lyrisme, de la fougueuse imagination qui transfigure le réel et s'en sert pour créer un monde de miracles où l'esprit de l'homme se retrempe dans la beauté et s'agrandit de toutes les lumières. Le réalisme cède à la fantaisie. Il lui sert de base ; mais, sauf l'exception d'artistes étrangement fascinateurs par leur puissance propre, il ne saurait créer d'œuvres éternelles ou, pour la joie des générations, enthousiasmantes et durables. Les progrès esthétiques du siècle, après la longue oscillation entre les deux tendances, mènent à la magnifique utilisation de la voie double, définitivement convergente.



Monticelli. Scène dans un parc. *Collection Paul Rosenberg.*



Monticelli. Scène dans un parc. *Collection Paul Rosenberg.*



Monticelli. L'Estaque.

(Cliché Paul Rosenberg)



Edouard Manet. La serveuse de bocks.

CHAPITRE V

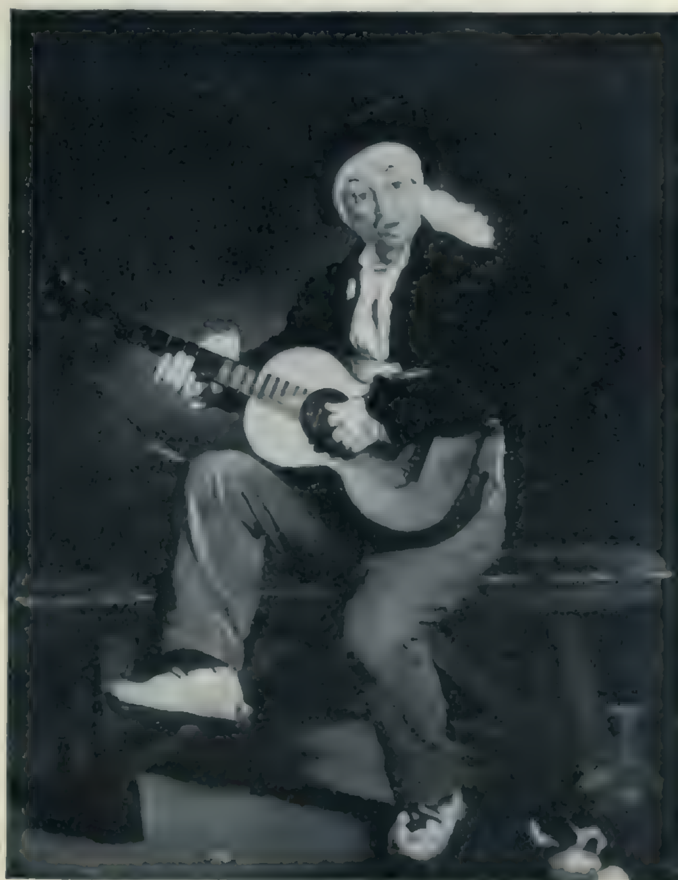
ÉDOUARD MANET

(1832-1883)



L'INFLUENCE de Manet dans l'art français du XIXe siècle, demeure prépondérante. Si la technique impressionniste reste l'apanage de Claude Monet et de ses amis, l'esthétique impressionniste procède directement de l'homme dont la conception de la peinture et la manière d'envisager les problèmes picturaux déterminèrent un mouvement qui opéra une revision profonde de toutes les valeurs plastiques. Pour juger l'apport d'Edouard Manet et pour l'évaluer exactement, il est nécessaire de se reporter à l'époque de ses débuts, de se rendre compte de l'état de l'art officiel, alors tout — puissant — et d'en définir les tendances directrices.

Lorsqu'ayant brisé la résistance opiniâtre de son père, un distingué magistrat qui le destinait au barreau, le jeune Manet, de retour de Rio-de-Janeiro, où il s'était rendu en qualité de novice à bord du paquebot *La Guadeloupe*, entre à l'atelier Couture, l'enseignement de l'art est fondé sur le respect des maîtres de la seconde Renaissance, les Bolonais, Guido Reni et les frères Carrache. Les recettes scolaires, fidèlement transmises, obligent les jeunes artistes à peindre selon certaines formules, limitent la liberté créatrice et circonscrivent le champ de leurs investigations personnelles. Mais quelles sont ces formules? En quoi consistent ces règles immuables à l'observation desquelles l'Institut, l'Ecole des Beaux Arts et le Salon veillent si jalousement? Théodore Duret, témoin oculaire impartial et clairvoyant, ami et historiographe de Manet, nous le dit en quelques lignes incisives, dans son livre désormais classique sur Edouard Manet :



(Photo Braun)

Edouard Manet. Le Guitarero.

« Ce que l'on enseignait dans les ateliers, que les peintres pratiquaient, était que pour établir les plans, modeler les contours, faire valoir certaines parties, il fallait se servir de combinaisons d'ombre et de lumière. On pensait surtout que plusieurs tons vifs ne pouvaient être mis côte à côte sans transition et que le partage des parties claires aux ombres devait se faire par gradations de façon à ce que des ombres vinssent adoucir les heurts et fondre l'ensemble. Mais voici où cette technique, générale dans les ateliers, avait conduit : comme rien n'est plus rare que l'artiste qui peut réellement peindre dans la lumière, mettre de la vraie clarté sur une toile, quels que soient les moyens ou le procédé qu'il emploie, cette technique d'opposition constante d'ombre et de soi-disant lumière avait amené la production d'œuvres, d'où, en réalité, toute lumière avait disparu, et où l'ombre subsistait seule. Les parties prétendues en clair,

sans vigueur, ne se dégageaient plus sur le noir des ombres. Presque tous les tableaux du temps se présentaient à l'état sombre. L'éclat des tons clairs des couleurs joyeuses, la sensation du plein air et de la nature riante en avaient disparu. Le public s'était habitué à cette forme éteinte de la peinture, il s'y complaisait. Il ne soupçonnait même pas qu'il pût y en avoir d'autre. »

Voilà quelle était la peinture que défendait et que préconisait Thomas Couture. Le faux idéalisme académique conservait, malgré l'influence croissante du réalisme, dont Gustave Courbet était le promoteur, tout son ancien prestige. Entre le maître et le jeune élève, des dissentiments profonds ne tardent pas à naître. Dès son adolescence, Manet marque une franche préférence pour l'art d'observation. A la manière apprise, aux procédés dits traditionnels, à l'imitation servile des maîtres décadents, il oppose la copie de la nature, le goût de la sincérité, l'horreur du conventionnel et du canon esthétique. Antonin Proust rapporte dans ses *Souvenirs sur Edouard Manet* d'amusants détails sur les conflits qui se produisaient à l'atelier Couture entre l'élève indépendant et les vieux modèles dont il blâmait les poses. Ces modèles professionnels, nus ou drapés à l'antique, bombaient le torse, prenaient des attitudes avantageuses, et, pleins d'une noble suffisance, s'attribuaient une part du mérite qui revenait aux peintres pour lesquels ils avaient posé et qui obtenaient des récompenses. Aussi s'indignaient-ils en voyant un tout jeune homme critiquer leur plastique corporelle, empreinte de ce pathétisme déclamatoire, qui avait reçu l'approbation des artistes illustres et consacrés. Les engageant à être naturels, Manet attaquait toutes les notions contemporaines de l'art, comme un métier mis au service des sujets élevés. De nos jours, n'importe quel photographe demande à son modèle de ne point avoir l'air de «poser» devant l'objectif. Aux environs de 1860, le naturalisme en art était jugé criminel. La divergence de vues qui s'était manifestée dès les débuts entre Manet et son professeur portait donc d'une part sur le choix des sujets, sur leur arrangement et leur interprétation, et, d'autre part, sur la technique même de la peinture. Manet avait copié les Vénitiens au Louvre. Au cours de ses voyages en Allemagne et surtout dans les Pays-Bas, il avait subi l'ascendant de Hals, dont l'influence est très apparente en un grand nombre de ses tableaux. Artiste cultivé, connaissant toutes les ressources de son métier et ayant approfondi la technique des maîtres anciens, il répudiait la complexe cuisine picturale que pratiquaient la plupart des peintres en vogue à cette époque. « Pas de paysages de couleur avec le couteau à palette, pas de préparation au bitume, » disait-il. Si sages, si timides, si influencées de Couture que fussent ses premières œuvres, l'*Enfant aux cerises* et surtout ce *Buveur d'absinthe*, tableau traité en clair-obscur, et dont les fonds, de l'aveu même de Manet, avaient été préparés conformément aux recettes fournies par le peintre de l'*Orgie romaine* dans le but de lui prouver sa maîtrise, elles n'en provoquaient pas moins le désaveu de Couture. Ce n'est pas que Manet ait peint clair à ce moment. Mais il s'exprimait d'une façon différente de ses contemporains. Au lieu de graduer les passages, imperceptibles à l'œil, de l'ombre à la lumière, il avait tendance à juxtaposer,



(Photo Druet)
Edouard Manet. Le buveur d'absinthe.

sans transition, les tons vifs et contrastés. Au lieu de mettre en valeur les parties lumineuses en les situant sur des fonds sombres qui servaient de « repoussoirs », il présentait la lumière sous l'aspect de surfaces uniformément claires. Par tempérament, Manet était tout le contraire d'un esthéticien. Aux arguments théoriques de ses adversaires il opposait tout au plus son expérience visuelle et cette vérité optique qui constituait la base redoutable d'intérêts et de passions. Il a servi de cible aux plus violentes attaques, il fut calomnié, persécuté, raillé plus qu'aucun peintre de son temps. Véritable initiateur, il déblaya le chemin et facilita, dans une certaine mesure, l'œuvre d'épuration entreprise encore de son vivant et poursuivie après sa mort par les Impressionnistes. « On ne fait décidément rien sans la Nature, » disait Manet gagné définitivement, vers la fin de sa vie à la cause de la



(Photo Druet)

Edouard Manet. La musique aux Tuileries.

initiale de sa création. Il est piquant de constater, à une époque comme la nôtre, qu'il y a un demi-siècle à peine un homme qui invoquait la nature pour justifier son art passait pour un révolutionnaire aux yeux de ceux qui prétendaient être les gardiens de la tradition et qui, refusant de se rendre à l'évidence, défendaient au nom des lois artistiques abstraites certaines conceptions et certaines méthodes de travail. Aujourd'hui les rôles sont renversés ; il est difficile d'apprécier à sa valeur l'importance de la réforme que Manet détermina dans l'esprit du public et de comprendre les raisons profondes de l'hostilité dont l'opinion ne cessa de faire preuve à son égard. Pendant de longues années Manet a tenu tête tout seul à une coalition peinture du plein air, et du tableau exécuté entièrement sur nature. Doué d'une vision singulièrement aiguë il transcrivait avec aisance les spectacles même fugitifs qui le frappaient. Grand amateur de flânerie, il ne quittait point son carnet de croquis et notait sans cesse les coins de sites ou les silhouettes de personnages entrevus au hasard de ses randonnées.

Ceux qui étendent démesurément le domaine de la peinture, ceux qui faussent son sens véritable, ceux qui lui demandent de dire autre chose qu'elle ne doit exprimer, ont tenu rigueur à Manet de son manque d'imagination. Il a, en effet porté le coup de grâce à la peinture illustrative, littéraire et historique. Le qualificatif :

« peintre d'histoire » passait à ses yeux pour la plus grave des injures. Il a restitué à la peinture ses vertus spécifiquement picturales en la débarrassant, il faut l'espérer, pour toujours, de tout élément extérieur, inorganique et additionnel. On ne peut accéder à ses tableaux qu'à condition d'être affranchi de cette vaine et creuse idéologie qui prétend mettre l'art au service des principes auxquels il reste étranger. Par son choix si particulier des sujets, par son souci constant de réduire ces sujets à l'état de phénomènes plastiques, il fonde après Corot l'esthétique de « l'art pour l'art » en peinture. Il nettoie l'œil, il simplifie, je n'ose dire il « décrasse » la palette, il inaugure la peinture claire et substitue, surtout dans ses dernières œuvres, la *couleur* à la *valeur*. On lui reprocha souvent son écriture cursive et cette absence du modelé qui forme, suivant l'opinion admise, un élément de liaison entre la réalité oculaire et la réalité artistique. Mais Manet, qui pourtant ne prétendait être qu'un interprète du monde extérieur, n'en avait cure. Ceux d'entre ses commentateurs qui furent ses amis et les dépositaires de sa pensée attribuent du reste le caractère de ses tableaux à sa vision personnelle, plutôt qu'à une conception préconçue de l'œuvre peinte. Car Manet, contrairement à ce qu'ont pu penser ses contemporains, n'était pas un révolutionnaire conscient. Sans doute avait-il certaines préférences, mais il répugnait à toute théorie. Il se défendait de vouloir transformer son art. Il avouait ne peindre que ce qu'il voyait. L'impression de style et de race qui se dégage de ses tableaux n'est pas le fruit d'un labeur obstiné, c'est une fleur spontanément éclose d'un sol entre tous fécond et fertile. Pas plus qu'il n'était, ou du moins ne croyait être, un révolutionnaire, titre qui ne convient pas davantage à ses origines qu'à son caractère et à son genre d'existence, Manet n'était un artiste classique. Son empirisme, sa prodigieuse faculté de renouvellement, son indépendance, l'impossibilité quasi-psychologique où il se trouvait d'exploiter une formule admise par le public, de se stabiliser et d'exploiter un genre, le désignent comme le plus libre et comme le plus inventif, mais non comme le plus inconstant des génies. Car, si les ressources de son intelligence visuelle constituent les seules limites de son développement, une logique secrète semble présider à son évolution. A mesure qu'il avance, sa peinture se dépouille et se clarifie. Le modelé, qui de tout temps, avait joué dans son œuvre un rôle effacé, tend de plus en plus à disparaître pour faire place à une peinture dont le caractère spatial est exprimé presque uniquement par des rapports de tons, d'une justesse qui supplée aux savants subterfuges du « chiaroscuro », si en faveur à l'atelier Couture.



Edouard Manet. Aquarelle pour l'Olympia.

Bien qu'il peigne des scènes de la vie contemporaine et qu'il s'attache à exprimer le caractère spécifique de son temps, Manet n'est pas, à proprement parler, un naturaliste. Son art est une poétique qui tient à la terre par des liens sans doute solides, mais imperceptibles à l'œil des spectateurs profanes. La vision de Manet recrée les spectacles qu'il tente de rendre avec la plus fidèle exactitude.

Que de peintres, professionnellement idéalistes, essaient de s'arracher par tous les moyens à cette réalité matérielle qui les condamne à la transcription libérale. La légende et la féerie sont leur domaine.

Manet lui, tire d'un sujet banal qu'il emprunte à l'existence quotidienne tous les éléments de sa transposition.

Manet se présente pour la première fois au Salon de 1859 avec une toile intitulée le *Buveur d'absinthe*. Refusé par le jury d'examen, il attribue ce refus à Thomas Couture, dont il vient de se séparer à la suite d'une discussion assez violente. Bien que ce tableau

porte la marque d'une forte personnalité artistique, il ne révèle pas encore la manière propre à Manet. Il forme, dit Théodore Duret, le développement normal de ces œuvres, peintes à l'atelier qui avaient accueilli l'approbation presque unanime de ses condisciples et suscité la colère de Couture. Manet subit à ce moment l'influence de Velasquez, du Greco, de Goya qu'il étudie au Louvre, bien avant son voyage en Espagne. D'ailleurs tous ses tableaux à sujets espagnols qui datent de cette époque sont exécutés à Paris d'après des modèles empruntés à une troupe ambulante de musiciens et de danseurs de passage dans la capitale. Manet est reçu au Salon de 1861. Il y expose le *Portrait de M. et Mme M...*, ses parents, et le *Guitarero*, première œuvre très marquante, encore qu'influencée de Hals.



(Photo Druet)

Edouard Manet. Le Moine en prière.

Dès ses débuts, Manet se reféra donc aux maitres authentiques, dont il étudie le métier. Mais ses contemporains ne voient pas la part qu'il réserve dans son œuvre à la tradition. Corrompus par une longue pratique de l'académisant, ils méconnaissent le caractère vivant des peintres hollandais, et condamnent chez un moderne le même naturalisme, qu'ils tolèrent chez les artistes du XVIIe siècle. Manet est la victime de son esprit d'indépendance. On ne lui pardonne ni sa vision neuve des choses, ni sa facture simplifiée, ni son coloris net, précis et clair.

En 1863, (les Salons n'avaient lieu à ce moment que tous les deux ans), Manet soumet au jury le *Déjeuner sur l'herbe*, ouvrage particulièrement important tant par ses dimensions que par la conception, la facture et la présentation du sujet traité. L'artiste fondait sur ce tableau, par lequel il prenait clairement position, les plus beaux espoirs. Il y avait travaillé longuement. Le paysage commencé en plein air avait été achevé à l'atelier. L'agencement du groupe, inspiré de Raphaël et du *Concert champêtre* de Giorgione, était conforme aux lois traditionnelles de la composition. Et pourtant on ne jugea pas le *Déjeuner* digne de figurer au Salon. Il est vrai que le jury de 1863 s'était montré spécialement sévère et hostile aux jeunes. Ses refus, décidément trop nombreux, provoquèrent dans l'opinion publique et dans la presse un tel mouvement de protestation que l'Empereur autorisa l'ouverture de l'unique Salon des Refusés qui eut lieu en 1863 et s'illustra par la présence d'œuvres de Bracquemond, Cals, Cazin, Chintreuil, Fantin-Latour, Harpignies, Jongkind, J.-P. Laurens, Legros, Manet, Pissarro, Vollon et Whistler. C'est exactement de cette année que date le début de

la campagne de presse entreprise contre Manet par la critique du temps. Le peintre rencontre non seulement la réprobation générale; il est en butte aux pires calomnies. On l'accuse du crime de lèse-majesté artistique, on le tourne en ridicule et on le couvre d'insultes. Le sujet du *Déjeuner sur l'herbe* est déclaré indécent. La juxtaposition de tons divers, sans transition et l'absence des contrastes habituels d'ombre et de lumière heurtent de front les principes et le goût d'un public fidèle aux règles d'un académisme désuet. Manet affronte seul les haines d'une foule hostile et redoutable. Baudelaire est son unique défenseur. Il aime et comprend son art. Avec cette divination qui caractérise tous ses écrits, l'auteur des *Curiosités esthétiques* s'efforce de justifier et de faire admettre les œuvres de celui qu'il déclare être « le premier dans la décrépitude de son art ». Il compose un quatrain, depuis devenu célèbre, sur *Lola de Valence*, un tableau espagnol d'Edouard Manet....



Edouard Manet. Le Fifre.

L'*Olympia*, admise au Salon de 1865, suscite un mouvement d'indignation. Le sujet est jugé scabreux. Le public, coutumier des nus idéalistes de déesses ou de nymphes situées dans un cadre historique, mythologique ou légendaire, tolérait difficilement cette innovation hardie qui consistait à placer un corps de femme grêle et mince, empruntée à la vie contemporaine, sur un lit blanc au pied duquel veillait accroupi un chat noir, cependant qu'une négresse apparaissait derrière un coin du rideau. Cette œuvre, plus affirmative et plus accusée que le *Déjeuner sur l'herbe*, est établie toujours sans repoussoirs, par plans superposés, clair sur clair. Ceux qui firent grief à Manet d'avoir mis dans son œuvre précédente une femme nue à côté d'hommes revêtus de costumes modernes, ne manquèrent pas de taxer l'*Olympia* d'immorale et d'attentatoire à la pudeur.

Le *Fifre* et l'*Acteur Tragique* sont refusés au Salon de 1866, revenu à son ancienne rigueur. Manet



Edouard Manet. L'exécution de Maximilien. (Photo Druet.)

trouve pourtant un défenseur assez courageux pour exprimer franchement son opinion dans un grand quotidien. Emile Zola fait l'éloge de Manet à l'*Evénement*. Quelques jours plus tard, il est dans l'obligation de quitter le journal, devant les instances des lecteurs indignés. C'est dans le *XIXe Siècle* d'Arsène Houssaye que Zola fera paraître sa première étude sérieuse sur l'œuvre d'Edouard Manet.

Le jury de l'Exposition Universelle de 1867 ayant refusé les œuvres de Manet, celui-ci obtient l'autorisation d'organiser, tout comme Courbet, une exposition particulière, dont il écrira lui-même la préface, afin de motiver ce geste alors exceptionnel. La *Musique aux Tuileries*, le *Vieux Musicien*, le *Ballet espagnol*, la *Chanteuse de rues*, y figurent et déchaînent de nouvelles attaques. Manet est à ce moment le véritable homme du jour. Tous les yeux sont fixés sur ce parisien, spirituel, élégant, distingué, dont la vie privée contraste si vivement avec le rôle de novateur qu'il remplit avec une persévérance et un courage que les charges les plus fougueuses ne parviennent pas à désarmer. D'ailleurs si les officiels lui demeurent étrangers, les jeunes se groupent autour de lui et ne tardent point à le proclamer chef d'école. Il se lie avec les Impressionnistes qui formaient un groupe d'amis, composé de Pissarro, Monet, Renoir, Bazilhe, Berthe Morisot, Cézanne et Sisley. Berthe Morisot devient son élève et épouse par la suite son frère. Pissarro vient à lui le premier, suivi de près par Claude Monet qu'amène Zacharie Astruc. Les vendredis du Café Guerbois deviennent le centre du mouvement nouveau. C'est là que prirent naissance les idées maîtresses de l'Ecole impressionniste. Les échanges de vues réguliers, les discussions ardentes et souvent tumultueuses déterminent l'orientation de l'impressionnisme ; nous y reviendrons plus loin. C'est à ce moment précis que doit se poser le problème entre tous délicat de l'adhésion de Manet à l'Ecole impressionniste. Ce problème demeure irrésolu. Il est incontestable que les jeunes peintres, et notamment Claude Monet, ont décidé Manet à peindre ses tableaux entièrement en plein air et que ses dernières œuvres attestent son accep-



(Photo Bernheim jeune

Edouard Manet. Portrait de Berthe Morisot.



Edouard Manet. Le bateau goudronné.



(Photo Paul Rosenberg)
Edouard Manet. La prune.

encore entre leur vision et la toile peinte. La recherche formait le fond même de son esthétique. Le poncif impressionniste qui est le fait des peintres de second plan, peintres qui exploitent les acquisitions d'une Ecole, en opèrent la cristallisation et finissent par en faire un nouvel académisme, ne pouvait être l'œuvre d'un homme aussi doué et aussi fin qu'Edouard Manet.

Après la guerre, Manet peint le *Port de Bordeaux* et la *Jetée de Boulogne*. Il fait à ce moment la connaissance de Durand-Ruel, le grand marchand de l'Impressionnisme, qui lui achète pour 38.600 francs de peinture. Il peint en 1872 le *Combat du Kearsake et de l'Alabama*, il expose au Salon de 1873 le *Bon Bock* qui lui vaut un accueil favorable de la part d'un public porté à croire à son assagissement. « Manet, écrivent les critiques du temps, renonce enfin au bariolage et il revient à des procédés plus conformes à l'esprit de la saine tradition. » En réalité le caractère apparemment pondéré du



(Photo Druet)
Edouard Manet. L'artiste (Portrait de Marcellin Desboutin).

tation presque loyale des théories impressionnistes. Mais il serait injuste d'exagérer le montant de la dette que Manet contracta vis-à-vis de ceux, dont il reste malgré tout l'initiateur. Depuis longtemps Manet peignait dehors. (Sa *Pêche*, tableau de plein air, date de 1859.) Depuis longtemps aussi il préconisait cette peinture claire, dont les tons au bitume étaient bannis impitoyablement, et que les Impressionnistes utilisèrent aux fins de leurs recherches ultérieures. Si des différences de technique très évidentes existent entre les tableaux impressionnistes de Manet, tels *Argenteuil*, *Chez le Père Lathuile*, etc., et les œuvres contemporaines de Claude Monet, il ne faut pas oublier que la conception impressionniste de la peinture et l'attitude impressionniste appartiennent en propre à Manet qui, le premier, aborde la nature sans la moindre idée préexistante et essaye de la rendre le plus fidèlement possible, sans trop s'embarrasser des formules et des préceptes que ses prédécesseurs, y compris le grand Courbet, interposaient



(Photo Druet)

Edouard Manet. Le linge.



(Photo Druet)

Edouard Manet. Nana.

Bon Bock, tableau fortement influencée de Hals et peint dans une gamme de gris, était un effet de pur hasard. En 1874 le jury d'admission refuse le *Chemin de fer*, jeunes amis, avec qui il se solidarise et auxquels il prête sans réserve le concours de son expérience et de son autorité morale. Manet persiste pourtant dans son atti-



(Photo Druet

Edouard Manet. Au café.

tableau brossé en plein air et représentant une mère avec sa fillette qui regardent la ligne de la Ceinture. L'intensité du coloris et l'absence de toute affabulation (le chemin de fer qui donnait le titre au tableau était lui-même invisible) frappèrent désagréablement le jury, déjà habitué à l'ancienne manière de Manet. Le public confond à présent dans sa haine le peintre de l'*Olympia* et ses tude et peint successivement, la *Serveuse de bocks*, le *Reichshofen*, etc. *Argenteuil*, exposé en 1875, a encore le don d'indigner le public. L'eau de la Seine est jugée d'un bleu trop voyant et le sujet familier, que le peintre emprunte à la vie quotidienne (*Argenteuil* figure un homme en tricot de rameur avec une femme assise à ses côtés dans un petit bateau), vulgaire et manquant de



Edouard Manet _ Lola de Valence.



Edouard Manet. L'Exposition Universelle de 1878. (Photo Druet)

Edouard Manet. Le bar des Folies-Bergère. (Photo Druet)



(Photo Bernheim jeune)
Edouard Manet. La Sultane.

noblesse. Cependant l'*Artiste* est refusé au Salon de 1876. On s'explique difficilement ce qui a pu déterminer le jury a prendre cette mesure draconnienne et à frapper d'exclusive une œuvre aussi calme et aussi « raisonnable ». Théodore Duret soutient avec conviction la thèse de la vengeance que le Salon aurait satistifaite en atteignant en la personne de Manet non seulement le peintre mais aussi le précurseur du mouvement impressionniste, qualifié par les peintres officiels de barbare et de criminel. *Nana*, inspirée du fameux roman de Zola, est refusée au Salon de 1877. Ce tableau vaut encore à son auteur des reproches, dont les rapports avec la peinture sont forts éloignés. Par contre son autre envoi au Salon, le *Portrait de l'acteur Faure dans le rôle d'Hamlet*, est reçu et bien exposé. Au Salon de 1879 figurent : *Dans la serre*, toile peinte dans une lumière plus tamisée, et *En Bateau*. Manet atteint à ce moment le sommet de sa gloire. Il est un des hommes les plus en vue de Paris. De nombreux amis et admirateurs l'entourent. Il a toute la publicité mondaine et artistique qu'un peintre puisse désirer. Il souffre pourtant, comme plus tard souffrira Cézanne, de ne pouvoir atteindre à ces honneurs officiels, auxquels il prétend avoir droit, et que les pouvoirs publics dispensent sans la moindre difficulté à ces dizaines d'artistes médiocres mais orthodoxes qui, tous les ans, encombrent les Salons, et font acquérir par l'Etat leurs œuvres qui s'en vont moisir dans les combles des musées départementaux.

En 1880 Manet expose *Chez le Père Lathuile* et le *Portrait d'Antonin Proust*, tableau peint à l'atelier.

En 1881 il envoie au Salon le *Portrait de M. Pertuiset, chasseur de Lions*, où font leur première apparition ces reflets du soleil qui filtrent au travers les arbres, dont Renoir s'est servi dans son *Moulin de la Galette*, et que d'autres Impressionnistes utilisèrent plus tard avec une fréquence parfois excessive.

L'année 1881 consacre d'ailleurs définitivement Edouard Manet. Les jeunes du Salon, ceux qui, sans partager sa manière de voir, tiennent à rendre hommage à son talent, le mettent « hors concours » et lui font décerner une seconde médaille. Il faut citer, ne fût-ce qu'à titre documentaire, les noms de ces artistes de toutes les



(Photo Duret)
Edouard Manet. L'atelier de Claude Monet.

tendances et de toutes les opinions, qui n'hésitèrent pas à oublier, pour un moment, leurs querelles intestines et qui, grâce à un effort unanime obtinrent une juste récompense pour un homme, dont toute la vie représente un ensemble d'héroïques efforts destinés à imprimer à la peinture française une impulsion nouvelle et originale. Ces artistes se nomment : Bin, Cazin, Carolus-Duran, Duez, Feyen-Perrin, Gervex, Guillaumet, Guillemet, Henner, Lalanne, Lansyer, Lavielle, Emile Lévy, de Neuville, Roll, Vollon, Vuillefroy. C'est grâce à l'énergique intervention de M. Gervex que la majorité de voix nécessaire à l'attribution de la médaille a pu être obtenue.

En 1882 Antonin Proust, mettant à profit sa situation de Ministre des Arts, arrache, non sans peine, la croix de la Légion d'honneur de Manet à Jules Grévy lequel, malgré toute l'appréhension que pouvait lui inspirer la peinture moderne, cède aux instances de son Président du Conseil, Léon Gambetta. Manet expose encore au Salon de 1882 le *Bar aux Folies-Bergère*, qui constitue une de ses œuvres maitresses, et qui est son dernier envoi. Malade, il se retire à Versailles, où il peint un tableau de plein air, *Jeune fille dans un jardin*, quelques natures mortes et de rares paysages. Il meurt en 1883 à la suite d'une pénible maladie qui provoqua un empoisonnement du sang et contraignit les médecins à procéder à l'amputation d'une jambe.



(Photo Druet)

Edouard Manet. Le bon bock

Manet avait épousé en 1863 Mlle Leenhoff, une jeune hollandaise très cultivée et très artiste. Il mena une existence régulière de grand bourgeois et de parisien. Il aimait le monde et y était reçu avec empressement. On goûtait partout sa conversation spirituelle et nourrie, son esprit à la fois plaisant et acerbe, sa parfaite éducation et sa politesse raffinée ; c'était aussi un vieux boulevardier qu'on rencontrait au Café Tortoni et dans les restaurants à la mode aux environs de 1880.

Manet représente le type classique de l'artiste français qui bouleverse l'art de son temps, impose sa conception, marque son époque et demeure, malgré tout, profondément attaché au passé ; dont il s'inspire, mais qu'il enrichit d'un apport personnel.

Après la mort de Manet, une exposition rétrospective de son œuvre fut organisée par les soins d'un comité, dont Antonin Proust prit la présidence, à l'Ecole des Beaux Arts. Une vente posthume de son atelier produisit une somme importante. Il pénétra successivement au Musée du Luxembourg, au Musée du Louvre, dans la plupart des galeries publiques de l'Europe et de l'Amérique, dans les grandes collections particulières françaises et étrangères. Aux Expositions Universelles de 1889 et de 1900, son art triompha définitivement de ses adversaires.

Dans l'histoire de l'art français du XIXe siècle il occupe désormais la place d'honneur que nul ne songe plus à lui contester.

Avec le recul du temps, nous pouvons évaluer l'apport précis de Manet. Ce grand peintre sut trouver une technique adéquate à son tempérament et à son mode d'expression picturale. Le premier, il désincarna la forme, ce support présumé de la couleur et renonça à la représentation plastique de la nature. Avec lui, la peinture retrouve son caractère propre. On peut suivre d'ailleurs le processus successif du dépouillement de la couleur de sa gaine formelle, inauguré par Manet, chez les Impressionnistes et chez Cézanne qui crée la forme par un détour et la suggère plutôt qu'il ne la figure.



(Photo Druet)

Edouard Manet Portrait de l'artiste.



Le Skating de la rue Blanche.

(Photo Druet)

" L'Art Français de la Révolution à nos jours ".

CHAPITRE VI

L'IMPRESSIONNISME



L'ON est presque tenté, en abordant le chapitre de l'impressionnisme français, de s'écrier : « Voici la grande époque de l'art français contemporain ! » Mais notre école — j'entends l'indépendante — est d'une si riche diversité que l'admiration, si méritée soit-elle par ceux qu'on a dénommés les maîtres de 1874, ne peut, sans injustice, leur être exclusivement réservée au détriment de leurs devanciers, et, souhaitons-le, de leurs héritiers et successeurs.

L'école impressionniste aura connu de singulières fortunes ; niée à ses débuts, combattue, traquée, persécutée avec une violence sauvage par la critique béotienne au service des tenants académiques d'un italianisme abâtardi, elle s'impose, triomphe, illumine, rénove l'art européen ; et la voici enfin à peine consacrée, entrée dans la gloire et les musées qu'à nouveau elle est battue en brèche, traitée d'ignorante, de « belphégorienne » asservie à la sensation, et que d'austères théoriciens intellectualistes tentent de réduire à néant son rôle pourtant considérable. Pourquoi ces fluctuations dans le jugement ? Pourquoi ces heurts, ces bravos, ces huées ? C'est ce que nous allons essayer de discriminer, en essayant d'abord de définir son objet.



(Photo Durand-Ruel)

Claude Monet. Le Déjeuner.

Que fut-il exactement, cet impressionnisme ? Et d'abord, d'où vient le mot ? Du titre, donné un peu au hasard par son principal fondateur, Claude Monet, à un « Coucher de soleil » qu'il intitule modestement : « Impression ». Aussitôt un folliculaire du *Charivari*, nommé Leroy, d'écrire en matière de gouaillerie : « Une impression.... *L'impressionnisme* vient de naître.... »

Que fut-il ? Une manifestation isolée, une bravade, un démenti aux traditions anciennes ? Non, mais au contraire, ses historiens déjà nombreux, MM. Duret, Roger Marx, Gustave Geffroy, Camille Mauclair l'ont démontré lumineusement, un retour logique à la lignée française, déviée, viciée par les errements de l'art officiel.

On l'a défini successivement : 1° une réaction contre l'esprit gréco-latin, contre l'organisation scolastique de la peinture telle que l'avait imposée (après la seconde Renaissance et l'école de Fontainebleau), le siècle de Louis XIV, l'école de Rome, et le goût consulaire et impérial ; 2° une réaction contre la peinture noirâtre, saturée de bitume, des dégénérés du romantisme. (En 1850, le soleil, qui luit pour tout le monde, ne luisait plus pour les coloristes.)

Réaction contre l'école,

retour à la tradition du réalisme de France, qui va de Jean Fouquet à Fragonard et Watteau, en passant par les Clouet, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Chardin, et les graveurs du dix-huitième siècle.

Mais réaction d'abord et surtout *technique*, renouvellement de la facture, grâce à la division du ton par touches de couleur juxtaposées, reconstituant à distance optique sur l'œil du spectateur la coloration véritable des choses peintes. Que l'impressionnisme ne soit pas une création *ex nihilo*, que sa soi-disant innovation de pratique ait été antérieurement à Monet découverte, c'est ce qu'ont établi tous ceux qui étudièrent le métier des peintres. Sans remonter aux fresques de Pinturricchio à la « Libreria » de Sienne, ne suffirait-il pas d'invoquer l'*Embarquement pour Cythère* de Watteau, où la division fut pratiquée par le Valenciennois ? Claude Lorrain, avant Watteau, a été revendiqué à bon droit par les impressionnistes comme l'audacieux ancêtre qui a conféré toute prédominance à la lumière, thème essentiel de la toile, bain solaire où trempent les objets; Ruysdaël aussi, qui observe si franchement, malgré le persillé, le métallisé de ses feuillages, les harmonies bleues et verdâtres des horizons hollandais; Turner, enfin, dont on sait le culte, à lui transmis par Wilson, à l'égard du « divin Claude ». Turner fut une des préférences et un des sujets de méditation des maîtres de 1874; lorsqu'en 1871 Camille Pissarro et Claude Monet effectuèrent un voyage à Londres, ils remarquèrent, devant les quatre-vingts tableaux du « National Gallery », par quels moyens le blanc des neiges turnériennes est obtenu; au lieu, en effet, d'étaler une couche de blanc d'argent avec ses brosses, le paysagiste de Twickenham, ayant nourri ses « dessous », les revêt de hachures polychrômes, dont la vibration — tel l'effet de l'expérience traditionnelle du disque prismatique — produit un blanc profond, moëlleux et sonore. Ce procédé, Pissarro et Monet devaient le retrouver sur la palette de Barthold Yongkind, le délicieux Hollandais que ses longs séjours parmi nous, à Paris, à Honfleur et à la côte Saint-André de Grenoble ont francisé, et qui n'est pas un des moindres initiateurs du mouvement que nous décrivons ici. Monet et Pissarro décidèrent donc, — à l'encontre de Renoir — sinon de supprimer, du moins de réduire les terres et les noirs. Avant Turner (qui avait médité certain passage de John Ruskin recommandant la touche « hachée menu »), les romantiques français — sous l'influence encore de l'Anglais John Constable — n'avaient pas ignoré cette technique; est-ce Bonington qui la signala à son ami Delacroix ? toujours est-il que l'auteur de l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, si nous devons en croire Paul Signac et son petit ouvrage aujourd'hui classique, « d'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme », l'a


(Photo Durand-Ruel)

Claude Monet. Plage de Ste Adresse.

connue lui aussi (« regardez, nous conseille Signac, le dos de la femme blonde campée au premier plan de la toile, à la salle des États; n'est-il pas sillonné de touches bleues, vertes et jaunes dosées à l'effet d'obtenir le ton chair? ») J'ai noté Yongkind parmi les initiateurs immédiats. Il ne faut pas oublier le magicien marseillais Monticelli. On aurait tort de le définir un « produit des musées », bien qu'il ait été surtout formé à la contemplation des Vénitiens, des Hollandais et des Flamands, desquels il surprit les secrets; à leur métier il adjoignit ses découvertes personnelles; en ses féeriques symphonies et orchestrations d'harmonies — où les objets composent le décor; les touches, des gammes, et dont la lumière est le décor — il n'a pas dédaigné la division du ton; n'en a-t-il pas indirectement enseigné la coutume à Vincent Van Gogh?



Claude Monet. Voilier à Argenteuil. (Photo Durand-Ruel)

On le voit donc, — et jamais, aussi bien, Claude Monet ne se prétendit « inventeur », l'impressionnisme a ses papiers de famille. Félix Bracquemond, en son traité du « Dessin et de la Couleur » attribue à Fantin-Latour le mérite de « l'invention », à l'occasion d'une copie de Tintoret ou Véronèse. Et certain historien a cru devoir, pour en fixer l'origine, rétrograder jusqu'à un primitif, ce Roger Van der Weyden que d'aucuns appellent plus justement Rogier de la Pastoure.

En conséquence, traiter les impressionnistes de créateurs de technique nouvelle — ce qui d'ailleurs n'eût rien eu de déshonorant — est une assertion pour le moins superflue. Sous le fatras de ténèbres où s'étaient plu tant de paysagistes d'atelier, ils ont su reprendre la claire vérité traditionnelle.

Impuissants à les condamner sur ce point, les détracteurs leur ont objecté : « Trop préoccupés de pratique, des « choses de l'œil et de la main », vous avez négligé la composition, la cadence, « les choses de la raison et de l'esprit ». Il y a du vrai en cette critique. Les impressionnistes n'ont pas toujours construit leur toile, et ne l'ont pas assez organisée en profondeur. Mais est-ce leur faute? N'avaient-ils point raison de courir au plus pressé? Trop souvent ils se sont satisfaits de notations éphémères, d'effets fugaces, sans songer à l'équilibre du tableau. Et encore, ce reproche vaut-il pour certain *Port-Goulphar* de Claude Monet, certain *Eragny* de Camille Pissarro, où la cadence est parfaitement conçue? Et ce sera, puisqu'ils n'ont en somme parcouru que la moitié du chemin, ce sera, dis-je, l'immortel honneur de Paul Cézanne d'avoir retrouvé, en y adaptant ces principes techniques, les lois du rythme pictural, quand il formula son souhait célèbre : « Je voudrais faire de l'impressionnisme quelque chose de durable à l'égal de la peinture de musée. »

Aussi bien ne réduisons point leur rôle à l'instau-

ration d'une méthode technique; il fut aussi d'exprimer la réalité contemporaine, et de libérer l'art pictural des allégories gréco-romaines. Ils auront été de leur temps, ce qui n'est pas la plus mauvaise manière d'être de tous les temps; écœurés à juste titre des mythologies issues du sous-davidianisme, ils se sont émus devant la réalité où ils vivaient, et en ont tenté la transcription. (Considérez qu'ils sont contemporains des écrivains à qui nous devons l'orientation naturaliste de notre littérature, les Goncourt, Emile Zola, leur camarade, leur défenseur.)

Qui est le chef, le père de l'école? Manet? Non pas. Nous avons établi qu'il procède, en tant que technicien, des Espagnols, des Hollandais et de Gustave Courbet, ayant, au sortir de l'atelier Couture, pénétré sur place la leçon de Velasquez, de Goya et de Frans Hals. La confusion grâce à quoi on le considère comme promoteur de l'impressionnisme, c'est d'abord sa posture insurrectionnelle de paria exclu des Salons et honni par la critique, et ensuite son besoin de représenter, ainsi qu'eux, la vie contemporaine, une lavandière (le *Linge*), des gens de café (la *Serveuse de bocks*), et de substituer au martyre rebattu de Prométhée l'« exécution de l'empereur Maximilien ». Mais si nous n'envisageons que le point particulier du chromatisme, et le problème de la division, nous devons constater que, loin d'en être le premier praticien, — qui est Monet — il désapprouva (quitte à les utiliser après coup), ces recherches techniques. L'examen de la *Femme en vert* de Claude Monet lui arracha même en 1866 cette exclamation : « Du plein air? Que diable ce jeune homme va-t-il chercher là? Est-ce que les anciens se sont souciés de cela? »



(Photo Durand-Ruel)
Claude Monet. Maison de l'artiste à Vetheuil.

J'ai dit ce qui donna le baptême au vocable « impressionnisme » : une boutade, qui se voulait méprisante, d'un plaisantin de petite gazette. Tels jadis les « Gueux » ou les « Jacques », les impressionnistes ramassèrent la définition injurieuse, s'en firent un drapeau, et se lancèrent à l'assaut du vieil idéal scolastique, soit de l'enseignement disciplinaire des académies.

Cette lutte, ils l'ont entreprise et soutenue, sans savoir que les théoriciens déduiraient un système de leurs efforts. Certes, il y eut, dans la petite phalange, un cerveau puissant, celui du peintre qu'on a longtemps traité de suiveur, et qui est peut-être le plus personnel de tous : Camille Pissarro; celui-là refléchissait longuement sur son art et faisait part de ses idées, groupées en faisceau de doctrine, à ses amis émerveillés. Mais Pissarro, pas plus

qu'eux, n'eût voulu être dit un théoricien. Ces maîtres, si différents de nos jeunes ratiocinateurs de 1910-1922, ne font pas précéder l'œuvre d'une méthode préétablie, délimitée sur plan, qui la refroidira et la rendra inerte ; ils ont la spontanéité créatrice du sentiment, et c'est là que réside le meilleur de leur génie.

Comment résumer ces idées, qu'ils n'ont pour ainsi dire jamais fixées sur le papier, fût-ce même en des lettres intimes ?



Claude Monet. La Grenouillère. (Photo Durand-Ruel)

Reprenons, après tant d'autres, l'indispensable exposé. Dans la nature, il n'est pas de ton qui existe *par soi;* la coloration des objets est une pure illusion ; la source-mère des couleurs est la lumière solaire qui révèle et diversifie les êtres et les choses selon les heures. Les deux notions de forme et de couleur, artificiellement dissociées par le travail de l'abstraction, sont inséparables, le dessin et la couleur étant donnés de concert; sans lumière, point de couleur, point de contours; c'est donc *par la lumière* que nous concevons que le dessin est une limitation de la couleur (restera ensuite à établir le rôle de la perspective, de l'idée de la distance, de profondeur du volume, laquelle sera fixée en peinture, par les *valeurs,* c'est-à-dire le quantum d'intensité sombre qui permet à nos yeux de comprendre qu'un objet est, sur la toile, plus ou moins proche du spectateur). Ainsi donc la couleur est-elle génératrice du dessin ; or la couleur est une irradiation de la lumière, d'où il suit que tout ton est constitué des éléments de la lumière solaire, soit issu des sept tons du prisme. La conclusion, tirée par M. Mauclair en son excellent traité, est qu'il n'est pas plus de couleur sans forme que de forme sans couleur, la couleur seule se réduisant au spectre, la forme seule étant une spéculation abstraite de géométrie.

Ceci posé, quel sera le raisonnement de l'impressionniste ? « Dosons, à l'aide des tons primordiaux, les autres tons, c'est-à-dire procédons à l'instar de la lumière du soleil; supprimons le ton *local* (exemples de la feuille « qui n'est pas toujours verte », du tronc d'arbre « qui n'est pas forcément brun ») et l'on discernera que tout dépend de l'atmosphère, laquelle s'interpose selon l'instant entre ces objets et notre rétine. L'atmosphère devient aussi le sujet même du tableau. (Et, notons-le par avance en passant, ne sera-ce point là l'un des principaux griefs que le cubisme, ou plus exactement le second cubisme, édifiera contre la doctrine impressionniste ?) Les réformateurs de 1910 voudront, supprimant cet éclairage, adventice selon eux, que la lumière du tableau soit tout intellectuelle.

La deuxième conséquence aperçue par M. Mauclair est que l'ombre n'est pas une absence de couleur, mais une couleur d'une autre qualité, d'une autre valeur, un point de la composition picturale où domine une lumière plus intense, à quoi se subordonne la surface dite d'ombre. Dès lors, il n'y aura plus lieu de peindre des ombres noires, mais claires et transparentes, quitte à réintroduire le « reflet » exécré de M. Ingres.

Il suit, en corollaire, que les harmonies colorées se modifient selon la réfraction. Et c'est (exemple du grès rouge posé sur un tapis bleu) la venue du précité « reflet », la zone d'interférences complémentaires chère à M. Besnard, subtil disciple des impressionnistes, et dont le portrait de *Madame Roger Jourdain* fit quasiment scandale, étant l'application raisonnée de cette théorie des tonalités complémentaires.

L'ultime résultante sera que le dosage des tons spectraux se réalise « par une projection parallèle et distincte des couleurs ». C'est artificiellement que notre œil les réunit sur le cristallin; les pâtes du peintre non impressionniste paraîtront des mélanges lourds, ternes, sales et *faux*. L'impressionniste, logique avec lui-même, usera des couleurs initiales, spectrales, sans les malaxer sur sa palette (ou bien, ainsi que fera surtout Renoir, en n'y joignant que le blanc et le noir). Donc juxtaposition sur cette palette de tons *purs*, qui se recomposent à la distance optique. « Je veux être, disait Puvis de Chavannes, non la Nature, mais parallèle à la Nature. » Le décorateur idéaliste parlait ici en esthéticien ; il est loisible d'inverser du point de vue technique les termes de la formule, pour pénétrer le processus impressionniste ; le coloriste qui travaille selon Monet agit, en effet, comme la Nature elle-même, ou plutôt, en l'espèce, ainsi que la lumière.



(Photo Durand-Ruel)

Claude Monet. Les Meules.

Telle est, succinctement ramenée à ses points essentiels, la thèse de la dissociation des tonalités. (On sait — et nous le verrons plus loin — que les néo-impressionnistes, d'un rigorisme davantage altier, la conduiront à son extrême aboutissant, ne voulant plus, avec Seurat, se contenter de tons purs sur la palette, mais les posant, les juxtaposant purs *sur la toile même*.)

Certes, une semblable doctrine n'est pas à la portée de quiconque. Adoptée par un homme à l'œil malaisément susceptible de percevoir les nuances, à la main inexperte, elle donnera ces pochades confuses et chaotiques contre lesquels nos simplificateurs ont eu raison de réagir; mais l'œil d'un Claude Monet est doué d'une finesse, d'une acuité quasi tératologiques. Et c'est ainsi que ce peintre, tout en adoptant une technique dont l'invention se trouve éparse en l'œuvre de maint devancier, fait néanmoins figure de véritable



Claude Monet. Le Hâvre. Terrasse au bord de la mer.

(Photo Durand-Ruel)

" L'Art Français de la Révolution à nos jours "

novateur. Le paysage, compris selon ces données, devient une série de variations sur le thème unique de la lumière. Conjointement avec Monet, Manet d'abord, puis Renoir, Cézanne, Sisley, Pissarro, Guillaumin, Berthe Morisot, zèbreront les surfaces d'ombre de bleus, de verts, de roses, sans opacité, et vibrantes. Ils n'y réussiront point à tout coup, et le déchet impressionniste s'encombre de tableaux papillotants et désordonnés. Mais la postérité — déjà commencée pour les meilleurs d'entre eux — ne retiendra que les analyses délicates par où s'affirma cette véritable révolution artistique.

Ceux qui la combattirent ne furent pas les derniers à en adopter les modes d'action; d'habiles imitateurs, aujourd'hui notoires, voire membres de l'Institut, surent les utiliser, non plus uniquement dans le rendu du paysage et de la figure de plein air, mais dans le portrait et la composition murale. Ils se bornèrent à les vulgariser. Les uns décidèrent d'y ajouter ce qu'ils crurent « une pensée », une philosophie, et qui n'est autre chose que concept philosophico-littéraire. En somme, et quels que soient les mérites honorables au surplus de ceux que vise cette allusion, ils n'y ont pas adjoint grand apport; la « pensée » des faiseurs d'allégories impressionnistes étant infiniment plus courte que le panthéisme instinctif d'un Claude Monet.


(Photo Paul Rosenberg)
Camille Pissarro Cueillette de Pommes.

Joie, lumière, ardeur, effluves et caresses de la vie chaude, voilà ce qui s'exhale de ces ouvrages où sont célébrés, chez l'inventeur, les aspects de la mer méditerranéenne; avec Sisley, les bords sinueux du Loing, avec Berthe Morisot, les délices d'un verger d'Ile-de-France; avec Pissarro, la saveur des champs et du potager; avec Armand Guillaumin, la rudesse des granits de la Creuse. Point ici d'adultération idéologique; le peintre, modeste et fervent adorateur des charmes de « la belle dame » (c'est ainsi que Corot définissait la Nature) ne cherche ni à se substituer à elle, ni, grands dieux, à la corriger, ou à la nier; il se confond avec elle.

Travail de dissociation? Soit. L'heure sonnera où l'Aixois reconstituera par la synthèse cet univers analysé par Monet. Travail fécond, libérateur, qui dessille les yeux de tous les ouvriers de bonne foi, tant en Allemagne (Max Lieberman, Félix Borchardt, Karl Koepping), qu'aux pays Scandinaves (Kroyer, Zorn, Thaulow, Carl Larson, Skredsvig, Edvard Diriks), qu'en Belgique (Claus, Verheyden, Baertsoen) qu'en Espagne (Dario de Regoyos, Sorolla y Bastida), et en Italie où va éclore, vers le même temps que notre pointillisme, le divisionnisme segantinien.

Les luttes que dut subir l'école impressionniste furent âpres. Comment les artistes qui constituèrent le premier faisceau se groupèrent-ils? Au hasard des rencontres de la vie, ce hasard qui fait se joindre les molécules éparses. Monet, déjà compagnon de Pissarro, trouva Renoir à l'atelier Gleyre; Monet n'y fit qu'une brève

apparition et détermina l'évasion de Renoir. Sisley et Bazille aussi avaient vaguement suivi les leçons de Gleyre (Bazille, après avoir donné les plus brillantes promesses, devait être tué en 1870 à la bataille de Beaune-la-Rolande). Puis une sympathie les souda à un autre groupe, celui de Manet, de Degas, amis d'un homme de lettres, Duranty, lesquels venaient chercher le repos du soir et la conversation au café Guerbois, avenue de Clichy. Les réunions du café Guerbois, commencées vers 1866, prirent bientôt un caractère régulier. Les deux partis fusionnèrent dans une haine commune des persécuteurs officiels dont les uns et les autres pâtissaient. Le café Guerbois devint le lieu de rendez-vous de tous les artistes indépendants. Fantin-Latour y fréquenta assidument Guillemet, paysagiste naturaliste à ses débuts, et qui devait bientôt abandonner ses amis pour s'orienter vers un art de vulgarisation facile et commerciale; les graveurs Desboutin et Belot, le critique Duranty, Zacharie Astruc, sculpteur et poète, Emile Zola, Stevens, Degas, Cladel s'y montraient volontiers, ainsi que Babou, Vignaud, Burty; Manet était la figure dominante, et donnait le ton aux discussions, qu'il animait de sa verve caustique. Bien qu'on fût sous l'Empire, c'est-à-dire en un temps



Camille Pissarro. Fillette dans un Jardin.



Camille Pissarro. La Brouette.

où le principe d'autorité, vigoureusement implanté dans les institutions, donnait aux corps constitués, académies et Jurys de Salons, un immense pouvoir, une manière de dictature, jamais ces controverses esthétiques ne prirent une allure politique; les artistes, sans même avoir besoin de se souvenir que le Salon des Refusés de 1863 avait été encouragé par l'Empereur, assez libéral en art, et qui achetait des Corot sur les deniers de sa cassette particulière, se souciaient d'autres problèmes que des luttes sociales, et leur révolte contre la règle était d'un ordre plus éthéré.

On sait qu'un témoignage de cette féconde entente est demeuré, le tableau peint par Fantin-Latour, sous le titre d'« Un atelier aux Batignolles » (exposé au Salon de 1870, et passé du Luxembourg au musée du Louvre, collection Moreau-Nelaton). On y voit Manet debout à son chevalet et, autour de lui, Monet, Renoir, Bazille, Emile Zola, Maître, Zacharie Astruc. C'est d'ailleurs par une licence d'artiste que Fantin-Latour les réunit ainsi dans un atelier, car seul le « Guerbois » les recevait ensemble.

Après la guerre, où Pissarro se réfugie à Londres, Monet à Amsterdam, Zola à Bordeaux, cependant



Camille Pissarro. Paysage. (Photo Paul Rosenberg)

que Manet devenait officier dans la garde nationale, le café Guerbois, délaissé, reste définitivement abandonné. Pissarro, Monet, Sisley, déjà établis hors de Paris avant la guerre, s'y fixent pour longtemps, Sisley à Voisins, Paul Cézanne à Anvers mais pour une année seulement ; Pissarro à Pontoise, Monet à Argenteuil.

Quelques expositions d'ensemble, cependant, doivent être retenues ; celle d'avril 1874, chez Nadar, à Paris, 35, boulevard des Capucines ; le personnel était un peu mêlé : Astruc, Attendu, Béliard, Boudin (dont Monet avait, on le verra, écouté les conseils à Honfleur), le graveur Bracquemond, Brandon, Bureau, Cals, Cézanne, Gustave Colin, Debras, Degas, Guillaumin, Latouche, Lepic, Lépine, Levert, Meyer, de Molins, Monet, Berthe Morisot, Mulot-Durivage, de Nittis, les frères Ottin, Pissarro, Renoir, Rouart, Robert et Sisley.

D'autres manifestations suivirent, à l'hôtel Drouot, en 1875, où une vente, dont la préface était écrite par Philippe Burty, produisit des prix dérisoires, variant entre cinquante et quatre cents francs (Renoir fut le plus maltraité : sur vingt peintures de ce maître, dix n'atteignirent point cent francs) ; à la galerie Durand-Ruel, refuge de la nouvelle école, et en divers autres locaux. (Cordey, Caillebotte, Legros, Jacques François, Millet, Marie Bracquemond, Forain, Zandomeneghi, Tissot, Lebourg, Gauguin, Miss Mary Cassatt, Vignon, Raffaëlli, s'y coudoient à la cimaise.) La critique, le



Camille Pissarro. Le Pont Boïeldieu à Rouen, temps mouillé. (Photo Durand-Ruel)



(Photo Paul Rosenberg)

Camille Pissarro Arbres en fleurs.

public attestèrent à l'égard de ces artistes d'élite, une invraisemblable incompréhension.

Inutile de ramasser les insultes que leur décochèrent Edmond About, Jules Claretie ou Albert Wolff. Une citation de ce dernier, oracle de la critique boulevardière au *Figaro*, suffira ; « La rue Le Peletier joue de malheur. Après l'incendie de l'Opéra, voici un nouveau désastre qui s'abat sur le quartier. On vient d'ouvrir chez Durand-Ruel une exposition qu'on dit être de peinture. Le passant inoffensif entre, et à ses yeux épouvantés s'offre un spectacle cruel. Cinq ou six aliénés, dont une femme, s'y sont donné rendez-vous pour exposer leurs œuvres. Il y a des gens qui pouffent de rire devant ces choses-là ; moi, j'en ai le cœur serré. Ces soi-disant artistes s'intitulent les Intransigeants, les Impressionnistes. Ils prennent des toiles, de la couleur et des brosses, jettent au hasard quelques tons, et signent le tout. C'est ainsi qu'à Ville-Evrard des esprits égarés ramassent les cail-



(Photo Paul Rosenberg)

Sisley. Bras de Rivière. (Hampton-Court)

loux sur la route et croient avoir trouvé des diamants. » L'indignation bourgeoise monta à son comble. Jamais semblable concert d'imprécations, de quolibets meurtriers n'accueillit de probes chercheurs. Le marchand Durand-Ruel, qui avait eu clairvoyance et courage, en soutenant les novateurs, fut sur le point de sombrer dans la faillitte.



Camille Pissaro. La Fenaison. (Photo Vizzavona)

Le mépris, les opprobres, la misère n'eurent aucune emprise sur eux ; ils persistèrent, travaillèrent, attendirent. Vers 1886 l'atmosphère devint moins hostile ; les amis de la première heure avaient fomenté des recrues ; les collectionneurs commençaient à s'émouvoir. La victoire d'abord oscillante, douteuse, lente, vint à la longue ; le public s'accoutuma, *admit*. Un jour devait luire, où malgré l'opposition officielle, et la levée de boucliers de Gérôme et ses camarades, la salle Caillebotte devait se constituer au musée du Luxembourg. Et le rayonnement de la nouvelle école se répandit, comme nous l'avons montré au début de ce chapitre, sur tous les ateliers européens.

La victoire est-elle durable ? Oui, sans conteste. Que de récentes attaques se soient fait jour, qu'on traite aujourd'hui ces glorieux précurseurs de « phénoménistes », de novateurs d'éphémère, qu'on essaie, au nom d'autres principes, artificieusement empruntés à David et à Ingres, de démontrer que l'œuvre impressionniste n'aura été qu'un « déjeuner de soleil », un feu d'artifice, qu'importe ! Les générations montantes ne sont jamais équitables envers celles qui les ont précédées, et les réformateurs actuels, brandissant les redou-

tables vocables de « volume » et de « construction » auraient en partie raison si leurs coups s'adressaient aux caudataires, aux démarqueurs, aux profiteurs de l'impressionnisme, plutôt qu'à ses promoteurs véritables. Aussi bien, dans un des chapitres suivants, devrons-nous, à l'occasion de Paul Cézanne, montrer ce que l'immortel maître aixois devait ajouter à cette doctrine et à cette esthétique mémorables.



(Photo Durand-Ruel)

Sisley. Saint-Mammès.

Les poètes, depuis Baudelaire, sont les plus clairvoyants critiques. Le lecteur nous saura gré avant d'entrer plus avant dans l'œuvre de Claude Monet, de lui redire ces beaux vers de M. Henri de Regnier :

Lorsque vous eûtes peint meules et cathédrales,
Toute la vaste mer et la vaste forêt
Et les longs peupliers aux cimes inégales
Et la nuit qui s'approche et le jour qui paraît ;

. . . .

Lorsque vous eûtes peint le vent et la lumière
Et l'air toujours mobile en ses quatre saisons
Et la figure grave et pure de la terre
Que la neige revêt de ses blanches toisons ;

. . . .

Vous vîntes vous asseoir au bord de la Nymphée
Où s'endort l'eau fluide fleurie à la face du ciel.

Chaque fleur qui se double en l'eau qui la reflète
Vous offre ses couleurs pour enchanter vos yeux
Et chaque feuille plate est comme une palette
Qui docile à vos doigts, vons invite à ses jeux.

Car le temps, ni l'effort, ni la gloire ni l'âge,
Ni son vaste labeur n'a lassé votre main,
Et pour vous, ô MONET, le plus beau paysage
Sera toujours celui que vous peindrez demain.



Claude Monet _ Le Déjeuner (Musée du Luxembourg)

CHAPITRE VII

BARTHOLD YONGKIND et EUGÈNE BOUDIN

PRÉCURSEURS DE L'IMPRESSIONNISME

CLAUDE MONET



NOUS avons, au précédent chapitre, tenté de démontrer que l'impressionnisme n'est pas une création *ex nihilo*, une rupture de la tradition, mais bien au contraire le retour à la franche lignée de France, et un prolongement des saines traditions picturales. Et, dans notre succinct exposé de la doctrine, Claude Monet nous est apparu comme le promoteur de cette école, parfois dénommée par les historiens et les critiques « école de 1874 ». Mais, avant d'esquisser cette figure considérable du maître de Giverny, octogénaire aujourd'hui glorieux, il est efficient de tirer un léger crayon des deux artistes qui eurent sur Monet une action d'enseignement direct, à savoir Boudin et Yongkind.



(Photo Durand-Ruel)

Yongkind. Moulin au bord de la mer (aquarelle).

Claude Monet a raconté lui-même comment il avait rencontré Boudin au Havre, dans un petit magasin où le futur chef de l'impressionnisme exposait des caricatures locales, et où l'on montrait les petites toiles de Boudin que nul n'appréciait et auxquelles l'adolescent ne comprenait pas grand chose; Boudin lui dessilla les yeux sur lui-même et la peinture. Et Monet connut ensuite Yongkind qui lui donna de précieux conseils.

Yongkind étant l'aîné de Boudin, c'est à lui d'abord que l'hommage doit être rendu, d'autant plus justement qu'il fut le maître de Boudin.

Johann-Barthold Yongkind, né à Latrop en 1822, mort à la côte Saint-André en 1891, est donc de naissance hollandaise. Mais, sans imiter ces étranges méthodes d'Outre-Rhin (qui ont tôt fait de germaniser Shakespeare ou Molière), il paraît équitable de rattacher à l'école française des peintres comme Yongkind, Van Gogh, Pissarro, Sisley, respectivement natifs de Hollande, des Antilles danoises et d'Angleterre, puisque aussi bien le meilleur de leur carrière est éclos, a évolué et a eu son action sur notre sol.

De son vivant, ce peintre de marines nacrées et surtout ce preste croquiste d'aquarelles — où son œil capte le ciel, la mer, les reflets, le mystère des éclairages en accents à peine indiqués, mais si justes qu'ils confèrent la sensation du définitif — fut inconnu du public, et l'élite seule le goûta. C'était un bohème, un nomade, un pauvre garçon doux et timide, issu d'une famille de pêcheurs néerlandais établie depuis un siècle en un obscur village sis près de Rotterdam. A l'âge de vingt-cinq ans, attiré par le mirage de Paris, il partit sac au dos, pour la grand'ville. Il avait reçu de vagues leçons d'un peintre local, nommé Scheffhout, qui lui

avait enseigné le rudiment. Il fut cruellement malheureux. Il allait de village en village, vendant ses toiles quelques sous. Il arrive à Paris, et se rend à l'atelier d'Isabey. Le célèbre peintre de marines romantiques, de combats navals et de naufrages à grands spectacles n'eut sur le jeune homme qu'une influence assez restreinte. Et Yongkind, ombrageux, épris de grand air et d'indépendance, se remit bientôt à errer. Il allait de son pays natal à son pays d'élection, peignant tour à tour les brumes dorées, les polders et les canaux, ou les vapeurs ardoisées de l'atmosphère parisienne.



(Photo Durand-Ruel)

Yongkind. L'Eglise St-Médard et la rue Mouffetard.

Yongkind d'ailleurs, avait, de son adolescence misérable, gardé un souvenir effrayé, et se croyait en butte aux persécutions d'une cabale. Et, selon ses dires incertains (on crut même que ses facultés mentales s'étaient troublées), il attribuait au prince d'Orange l'initiative de ces persécutions que sa monomanie morbide retrouvait partout. Il se risqua au Salon. Les jurys académiques l'y refusèrent avec cette régularité qui a honoré Corot, Millet, Delacroix, Courbet, Boudin, Chavannes, Manet, Daubigny, et l'école de 1874. Quand, d'aventure, un petit Yongkind était accepté, on l'accrochait au plafond. Et c'était la haine du prince d'Orange qu'il fallait tenir pour responsable. Pourtant, en 1852, il obtint par miracle une troisième médaille. Rien n'est plus lamentablement comique que ces aumônes imparties par d'ignares officiels à de grands artistes isolés. Cézanne n'avait-il pas pour humble ambition d'être reçu au « Salon de Bouguereau » !

La malechance le poursuivit. Il ne « perça » pas. Et son cerveau se détraqua de plus en plus. Son penchant à la misanthropie s'accentua d'année en année. Il se mit à fréquenter le cabaret. Il devint la victime d'une idée fixe. Il refusait de laisser toucher sa main droite qu'il croyait empoisonnée. Hélas ! Yongkind, tout en produisant des merveilles de frais coloris, était devenu fou. Son illustre compatriote Vincent Van Gogh devait, lui aussi, sombrer plus tard dans le même gouffre, et l'on sait qu'après la terrible aventure d'Arles, où Van Gogh, en un accès d'alcoolisme, tenta d'assassiner Paul Gauguin, il se réfugia chez le docteur Gaschet, et se tua d'un coup de revolver.

Sauf ses confrères, nul ne le prenait au sérieux. Fourcaud a rappelé, dans une page pathétique, la sensation que fit Yongkind aux obsèques de Corot. Parmi l'assemblée correcte et froide, il parut quasi hagard, long, dégingandé, habillé de vêtements trop larges, coiffé d'un feutre déformé d'un coup de poing, les traits tirés, la barbe d'un blanc sale où des reflets blonds s'attardaient en désordre, nerveux, gesticulant, se parlant à soi-même à haute voix, l'accent fortement étranger. « Quel est ce fantôme ? » demandaient les jeunes gens aux aînés incapables de répondre.

*
* *

Ce « fantôme » était un maître dont les collectionneurs se disputent aujourd'hui les ouvrages, l'auteur des *Patineurs de Rotterdam*, des *Balayeurs de Paris au petit jour*, des *Laveuses du Pont-Notre-Dame* et de vingt autres toiles d'une délicatesse raffinée et d'une

science rarement égalée. Apre destinée que celle des vrais artistes ! Martyrologe qui se répète à chaque génération, cependant que les officiels recueillent sanctions, récompenses, faveurs, honneurs, argent... Une fois de plus, redisons le mot de Balzac : « La gloire est le soleil des morts ».

Barthold Yongkind poursuivit sa vie d'homme malheureux. Il végétait en un taudis de la rue de Chevreuse, entouré d'oiseaux qui venaient se poser jusque sur son chevalet et qu'il baptisait « ses chères bêtes innocentes ». Ses propos étaient confus et mystérieux. Pourtant, quand il se mettait à parler art, il redevenait lucide. Il évoquait en phrases pittoresques les horizons de sa chère Hollande, les étangs desséchés où l'ajonc fleurit, les maisons basses au toit rose, les moulins à vent hauts comme des tours et les sureaux épanouis au bord de la mer. Exempt de vanité, il avait néanmoins conscience de son mérite. Un ami tâcha de le faire décorer : « Gardez-vous bien de cette folie, s'écria le coloriste... Vous avez dû voir qu'il y a, au rez-de-chaussée de ma maison, un chaudronnier. C'est mon ami. Je veux pouvoir continuer à causer avec lui sans l'humilier et sans m'humilier. »



Yongkind. Bergers et Moutons (aquarelle.) (Photo Durand-Ruel)

Le chaudronnier de la rue de Chevreuse n'était pas seul à l'apprécier. Corot, Daubigny, Troyon, Diaz goûtaient son talent d'instinctif. Sa sensibilité est frémissante, et fantasque son caprice. Il chérit la nature, en retient l'essentiel et le fixe. Nul coloriste plus personnel, plus curieux d'effets neufs. Il aime les bords des rivières, la perspective des routes, les verdures humides, les brumes laiteuses, les ciels lunaires brouillés de rayons cendrés. Au début il peint sombre, fidèle à la tradition des maristes de son pays, et l'on a noté la filiation qui le relie au vieil Aart Van der Neer, ce poète de la nuit, qui courait les villages, d'Amsterdam à Utrecht, pour en surprendre les mobiles aspects.

Puis il se libère, sous l'influence française et aussi par le crescendo naturel de son génie. L'époque et la manière des *Moulins à vent* et des *Patineurs* est close. Il va peindre clair, à Nevers, à Paris, à Honfleur (où Boudin dira : *« J'ai profité de ses leçons; je suis entré par la porte qu'il avait forcée »*). Il oublie Van der Neer, Van Goyen et Van de Velde pour s'abandonner à sa libre et moderne fantaisie; il se réfugie à la côte Saint-André aux portes de Grenoble. Son faire s'élargit singulièrement, l'effet devient plus hardi, plus intelligent; il va situer dans l'air respirable êtres et sites avec une subtile diaphanéité, et y répartir un fin dosage de valeurs. Il compose devant la nature, sans la copier; il perçoit, résume en traits essentiels; ses lavis inégalables sont à l'origine de l'impressionnisme, et c'est pourquoi nous avons cru devoir y insister, quant à la formation d'un Monet. C'est en ces aquarelles que Yongkind touche son sommet. Si belles que soit ses toiles, c'est sur des feuillets de papier balafrés de traits et de hachures que Barthold Yongkind a laissé ses plus décisifs aveux.

Eugène Boudin, né à Harfleur en 1824, mourut à Deauville le 8 Juin 1898. Pas plus que Yongkind, il ne sortit, sa vie durant, d'une pénombre honorable. La raison de ce demi-insuccès ? D'abord une modestie ombrageuse, l'isolement loin des Salons et de la rue

Laffitte. Il peignait pour soi, au bord de la mer qu'il aimait en vrai normand aventureux, car il était fils d'un pilote et fut lui-même mousse en sa prime jeunesse.

Et puis, il convient de l'avouer — avant de marquer ou de diriger autrui — Boudin avait subi trop d'influences : Troyon, Millet le guidèrent; Isabey aussi, vieux romantique à l'esprit généreux ; et Yongkind, élève d'Isabey.

Puis l'esprit, avide de savoir, d'Eugène Boudin interrogea ces petits-maîtres hollandais dont tous les paysagistes de France au dix-neuvième siècle, — fût-ce par le truchement de John Constable — sont, on le sait, tributaires. Guardi ensuite, et Joseph Vernet, Corot et Courbet sont consultés, soit tous ceux qui pouvaient lui enseigner à mieux pénétrer l'interprétation du ciel, de l'océan, des bêtes et des hommes. Sa personnalité se dégage. Il devient le narrateur des eaux épaisses et limoneuses de la Manche, des nuées d'orage, des temps gris, des grèves ardoisées, « des fines mâtures rayant le ciel vaporeux, des longs voiliers, des carènes à demi-plongées dans l'eau des bassins encombrés. » Il donne avec une rare perspicacité la valeur d'une voile sur l'horizon, le frisson des vagues courtes soulevées par le vent.



(Photo Durand-Ruel)

Boudin. Promeneurs sur la plage (aquarelle).

On a dit d'une marine de Boudin : « Il connaît le noroît comme un matelot ». On peut aussi lui appliquer le mot de Berthe Morisot sur les effets de soleil de Monet : « Avec lui, on sait toujours de quel côté tourner son ombrelle ». Certaines toiles d'Eugène Boudin pourraient être datées : « *Avril, dix heures du matin* » ou : « *Juillet, deux heures de l'après-midi* ». Et n'est-ce pas ce besoin de noter l'instant, le fugace, l'éphémère, qui spécifiera bientôt l'impressionnisme ?

Les gris et les noirs dominent dans les tableaux de Boudin. Sa palette s'anime davantage quand il traite ces scènes mouvementées où il excelle, une plage, Trouville de préférence, le bariolage des tentes, des cabines de bains ensoleillées, la pimpante diaprure des robes polychrômes, des rubans de nounous, des bérêts de mioches clapotant parmi les flaques. Il est mieux à l'aise en ces prestes indications, en ces croquetons de coins de marchés, types de pêcheurs ou de maquignons, silhouettes désinvoltes d'élégantes Second Empire, avec crinolines et ombrelles minuscules, que dans les compositions compliquées où il paraît parfois froid et timoré. Au demeurant, un harmoniste exquis, et un précurseur.

L' « œil » de Claude Monet.

C'est toujours à M. Théodore Duret, historien de l'impressionnisme, qu'il sied de se repérer quand on veut reprendre la biographie d'un de ces géants, Manet, Monet, Pissarro, Cézanne, Renoir, dont l'écrivain fut le camarade de jeunesse, le défenseur et l'avisé commentateur.

Claude-Oscar Monet, (aujourd'hui entré en sa quatre-vingt-et-unième année, et le dernier survivant, avec Armand Guillaumin, de la grande pléiade), est né à Paris le 14 novembre 1840, d'un père négociant au Hâvre; son adolescence se passe en ce port, où sa

vocation s'éveille. Nous avons dit sa rencontre fortuite avec Eugène Boudin, son aîné de quinze ans; il participe à une exposition de Rouen, en 1856, par l'envoi d'un paysage brossé dans la vallée de Rouelles près Montivilliers. Ses parents veulent l'avoir avec eux dans leurs affaires, et lui offrent, s'il renonce à la peinture, de l'exonérer du service militaire. Le jeune artiste préfère rejoindre son régiment, et part en Algérie; mais le climat l'abat, il tombe malade, et les parents se laissent fléchir. Mais il devra suivre la filière traditionnelle et devenir le disciple d'un professeur en vogue.

Il obéit ; le voici élève de Gleyre. Aucune affinité ne le liait au peintre des *Illusions perdues* et des *Romains passant sous le joug des Helvètes,* Suisse d'une culture affinée, teintée d'hellénisme, mais ingriste dégénéré, de métier timide, parfois sec, aux modelés méticuleux. Monet traverse cet atelier académique; il y végète un an à peine; il rêve de paysage et de nature. En 1863, l'évènement décisif — l'étincelle — se produit : il découvre les quatorze toiles de Manet exposées chez Martinet, à Paris, boulevard des Italiens; c'est une révélation; ses audaces juvéniles, jusqu'à cette date, l'avaient tout juste incité à peindre dans les gammes de Corot et Courbet. Monet s'approprie donc « la technique des tons clairs » en l'appliquant à la peinture de paysage et de figures en plein air. Son *Déjeuner sur l'herbe,* exécuté dans la manière et sous les yeux de Courbet, est refusé au Salon; le *Déjeuner dans un intérieur, Camille* (Musée de Francfort) et la *Japonaise*, magnifiques morceaux de pratique, sont ses premiers essais. Mais il va délaisser la reproduction de la figure humaine pour se consacrer exclusivement à celle de la prairie, de la mer, du ciel, du site agreste ou urbain.

Le peintre, refusé une fois sur deux aux Salons, en butte à la gouaillerie béotienne des plaisantins, des critiques, des amateurs et de ses confrères dits sérieux, renonce vite à la publicité des Salons. C'est en effet au catalogue de l'Exposition de 1868 que l'on trouve la trace de son dernier envoi : *Navires sortant des jetées du Hâvre;* les batailles désormais livrées dans les salles des galeries particulières, n'en seront pas moins âpres. Ses camarades de l'atelier Gleyre, Bazille, (si prématurément enlevé à l'art, car ce franc coloriste fut tué en 1870 à Beaune-la-Rolande), Renoir, vont partager son sort, subir les mêmes privations, le même ostracisme. Il ne cèdera pas, subira les pires exactions, la plus cruelle misère. Rares seront les soutiens : Daubigny, Diaz, Georges de Bellio, Choquet, Philippe Burty, Duret, Duranty, Castagnary. Cette courageuse élite, que Roger Marx, Huysmans, Gustave Geffroy, Georges



(Photo Durand-Ruel)

Boudin. Vue d'Angers.

Lecomte, André Mellerio complèteront plus tard, explique en vain, pour répliquer aux facéties des gazetiers et à la haineuse incompréhension des About, Roger Ballu, Paul Mantz, Gérôme et Jules Breton, que Monet et ses amis sont de hardis et fermes novateurs. On rit, on injurie; les tenanciers des galeries achalandées s'écartent, jusqu'au moment où se risquera un marchand intelligent, courageux et sensible, dont le nom mérite d'être accolé à celui de Claude Monet, feu M. Paul Durand-Ruel.

Monet quitte Paris, s'établit, peignant la Seine et les fleurs de son jardin; l'occupation allemande le chasse de la banlieue parisienne, lors du siège de Paris; il cherche refuge en Hollande, et peint les canaux du pays des moulins et des polders (il y retournera plus tard pour peindre, au printemps, les tulipes de Harlem). De Hollande il passe en Angleterre, au commencement de 1871, et Camille Pissarro lui fait toucher du doigt la technique de Turner, nourrissant les blancs de ses effets de neige de dessous empruntés aux tons du spectre.

Il rentre en France après la Commune; vers 1878, il quitte Argenteuil pour Vétheuil; en 1884, il vit un hiver à Bordighera; en 1886 il est à Belle-Isle. Et cette même année il s'installe à Giverny, qu'il n'a quitté que pour divers voyages, soit à Antibes, soit à Vervit dans la Creuse; à Rouen, en Norvège, puis à Londres et à Venise.

Le public et la critique sont encore réfractaires et ne commencent à s'émouvoir, à s'apaiser, qu'à l'exposition de 1886, chez Georges Petit, et à celle de 1889, à la même galerie, conjointement avec Rodin.

La place nous fait ici défaut pour analyser cette énorme et radieuse production. La Bretagne, la Hollande, l'Ile-de-France, la Côte d'Azur, l'Angleterre, Venise, la Méditerranée, la Tamise, la Manche, l'Océan, l'Adriatique ont été les sources inspiratrices de ses grandes orchestrations colorées. « Il a exprimé la mollesse suave et vaporeuse de la Méditerrannée, la flore luxuriante des jardins de Cannes et d'Antibes; cela ne l'a pas empêché de comprendre la sauvagerie, l'âpreté grandiose des rochers de Belle-Isle, Port-Coton, Port-Goulphar, de les transcrire en des toiles qui sentent le vent, l'embrun salé, le rugissement des lourdes eaux brisées sur l'impassibilité des granits. » Il a peint l'éblouissement des champs de tulipes, les jeux de la lumière sur la pierre vétuste de la basilique normande, tous les aspects de la nature, les saisons, les heures, l'aube, le plein midi, les crépuscules, les nocturnes.



(Photo Durand-Ruel)

Claude Monet. Les Falaises de Sainte-Adresse.



Claude Monet. Argenteuil.

(Photo Druet)

Nous choisirons dans son œuvre immense ces « séries » fameuses : les *Meules*, les *Peupliers*, la *Cathédrale de Rouen*, les *Nymphæas*, *Londres*, *Venise*, pour mieux pénétrer sa doctrine optique et esthétique.

« Claude Monet, a dit Cézanne, est un œil ». Qu'est-ce donc que cet « œil impressionniste » d'une acuité, d'une finesse quasi tératolique ?

Je pense que nos lecteurs nous sauront gré, pour leur faire comprendre plus profondément ce qu'est cette vision, de leur donner ici une page peu connue de Jules Laforgue, le poète des *Complaintes*, qui fut aussi un philosophe clairvoyant de l'impressionnisme : « Etant admis que si l'œuvre picturale relève du cerveau, de l'âme, elle ne le fait qu'au moyen de l'œil et que l'œil est donc d'abord *tout*, comme l'oreille en musique, l'impressionniste est un peintre moderniste qui, doué d'une sensibilité d'œil hors du commun, oubliant les tableaux amassés par les siècles dans les musées, oubliant l'éducation optique de l'école (dessin et perspective, coloris), à force de vivre et de voir franchement et primitivement dans les spectacles lumineux en plein air, c'est-à-dire hors de l'atelier éclairé à quarante-cinq degrés, — que ce soit la rue, la campagne, les intérieurs, — est parvenu à se refaire un œil naturel, à voir naturellement et à peindre naïvement comme il voit...



(Photo Durand-Ruel)

Claude Monet. Le Jardin à Giverny.

« Le dessin est un vieux et vivace préjugé dont l'origine doit être cherchée dans les premières expériences des sensations humaines. Primitivement l'œil, ne connaissant que la lumière blanche avec ses ombres indécomposées, par conséquent point aidé dans ses expériences par la ressource des colorations discernantes, s'aida des expériences tactiles. Alors, par des associations habituelles d'aide mutuelle (et ensuite par hérédité des modifications acquises) entre la faculté des organes tactiles et celle de l'organe visuel, le sens des formes a passé des doigts à l'œil. Les formes arrêtées ne relèvent pas primitivement de l'œil, et l'œil, par succession et raffinement, en a tiré pour la commodité de son expérience le sens des contours nets; et de là cette illusion enfantine de la traduction de la réalité vivante et sans plans par le dessin — contour et perspective dessinée.

« Essentiellement l'œil ne doit connaître que les vibrations lumineuses, comme le nerf optique ne connaît que les vibrations sonores. C'est parce que l'œil, après avoir commencé à s'approprier, raffiner, et systématiser les facultés tactiles, a vécu et s'est instruit, s'est entretenu dans l'illusion par les siècles d'œuvres dessinées,

que son évolution comme organe des sensations lumineuses s'est si retardée relativement à celle de l'oreille par exemple, et est encore dans la couleur une intelligence rudimentaire, et que, tandis que l'oreille en général analyse les harmoniques comme un prisme auditif, l'œil voit synthétiquement et grossièrement la lumière et n'a que de vagues pouvoirs de la décomposer dans les spectacles de la nature, malgré ses trois fibrilles de Young qui sont les facettes du prisme. Donc un œil naturel, (un œil redevenu primitif) oublie les illusions tactiles et sa commode langue-morte — le dessin-contour — et n'agit que dans sa faculté de sensibilité prismatique. Il arrive à voir la réalité dans l'atmosphère vivante des formes, décomposée, réfractée, réfléchie par les êtres et les choses en incessantes variations. Telle est la première caractéristique de l'œil impressionniste.

« Dans un paysage baigné de lumière, dans lequel les êtres se modèlent comme des grisailles colorées, où l'académique ne voit que la lumière blanche à l'état épandu, l'impressionniste la voit baignant tout, non de morte blancheur, mais de mille combats vibrants, de riches décompositions prismatiques, mais bâtie de mille touches irrégulières qui, de loin, établissent la vie. Où l'académique voit les choses se plaçant à leurs plans respectifs réguliers selon une carcasse réductible à un pur dessin théorique, il voit la perspective établie par les mille riens de tons et de touches, par les variétés d'états d'air suivant leur plan. Où l'académique ne voit que le dessin extérieur enfermant le modelé, il voit les réelles lignes vivantes sans forme géométrique, non immobile mais remuant. »



Claude Monet. La débâcle.

(Photo Paul Rosenberg)

« C'est peut-être la première fois dans l'histoire de l'art, a dit un autre poète, Georges Rodenbach, qu'un tel œil s'est posé sur le paysage. » Et pour emprunter une dernière citation à un écrivain politique, M. Georges Clemenceau : « Qui ne comprend désormais que l'œil voit aujourd'hui d'une autre façon que naguère? Il a, après de longs efforts, découvert la nature, obscure d'abord, maintenant lumineuse. Ce n'est pas tout : qui peut dire quelles joies sont réservées à l'affinement du regard par l'ultérieure évolution de notre faculté de voir ? »

Et voilà l'explication profonde de ces fameuses « séries » dont nous allons parler maintenant, en en prenant texte pour discuter le fond même de l'analyse impressionniste.

Ces séries, c'est évidemment l'art japonais qui en suggéra l'idée à Claude Monet; en regardant sa file de peupliers de Giverny, il songea à la ligne des cèdres que Hiroshigé a traduits en ses *Cinquante-quatre vues de Tokaïdo.* L'artiste comprit qu'il devait procéder à une étude spéciale des phénomènes naturels et que, si dans une égale journée, le matin rejoint le soir par une série de transitions infinies, chaque moment nouveau de

chaque jour variable constitue, sous la mobile lumière, un nouvel état de l'objet qui n'a jamais été et jamais ne sera plus. Cet état, l'œil parfait doit être apte à le saisir comme la main à le rendre.

D'où les *Meules*, les *Peupliers*, les *Nymphœas*, la *Tamise*, *Venise*.

Prenons pour thème de notre discussion les *Nymphœas*, puisque aussi bien la direction des Beaux-Arts a obtenu récemment que ces « paysages d'eaux », donation du maître à l'Etat, fûssent installés à l'Orangerie des Tuileries. Consécration officielle qui arrive tardivement, mais n'en sera pas moins haute.

On a critiqué violemment ces *Nymphœas*, et le concept de la « série. » D'incompréhensifs contempteurs ont fait grief au peintre de ce qu'il eût été plus équitable de reprocher à ses caudataires et à ses pasticheurs.



(Photo Durand-Ruel)

Claude Monet. La Gare St-Lazare. Le train de Normandie.

Certes, l'impressionnisme a ses lacunes. Ayant, je l'ai dit plus haut, une tâche formidable à accomplir — celle d'un nettoyage, non par le vide, mais par la *lumière*, de la palette encrassée des académiques du second Empire, — il se soucia d'abord et surtout de technique, soit de chromatisme, de la suppression du ton local, de l'emploi des tons purs et de leur division. Occupé à déblayer les écuries d'Augias de l'Ecole, il ne put embrasser et résoudre tous les problèmes picturaux. La cadence, l'ordre, la discipline de la construction en profondeur lui firent souvent défaut.

Si je revois par la pensée ces fameuses séries des *Meules*, des *Cathédrales*, de *Londres*, ou, présentement, des *Nymphœas*, je ne puis m'empêcher de songer à une phrase de Charles Péguy, dans *Clio* :

« *Etant donné*, écrit Péguy, *qu'un peintre illustre a peint vingt-sept ou trente-cinq fois ces célèbres nénuphars, quand les a-t-il peints le mieux, lesquels ont été peints le mieux ? Le mouvement logique serait de dire :* le dernier, *parce qu'il savait davantage... Et moi je dis : au contraire*, le premier, *parce qu'il savait moins.* »

Ces lignes de Péguy donnent à réfléchir. Elles tendent à prouver « que la clarification n'est pas tout, et qu'il ne sied pas d'enregistrer trop d'essais ». (La formule est de Joachim Gasquet).

Non, il ne faut pas enregistrer trop d'essais. Cette méthode des « séries » est-elle autre chose, au fond, qu'une suite ininterrompue d'enregistrements ? L'ordre, la cadencce faisant défaut, la composition volontairement éliminée, la profondeur n'est-elle pas absente ? Quelle est, ici, la part de la méditation, toujours présente chez un Giotto, un Dürer, un Tintoret, chez Nicolas Poussin, chez Eugène Delacroix ?

Voilà la forme, la mesure et la limitation sous l'angle desquelles j'admets la discussion de l'impressionnisme. En nier brutalement les bienfaits et les conquêtes ainsi que l'ont voulu je ne sais quels primaires du *purisme* ou du *totalisme*, c'est revenir aux diatribes de 1870, aux

niaiseries des About, des Albert Wolf, de Ballu et de Jules Breton.

L'impressionnisme est une vérité : il n'est pas la vérité — que n'a jamais, d'ailleurs, visé à étreindre et à retenir aucun créateur, de quelque école qu'il fût ! Objectons-lui, avec le respect dû à Monet et Sisley, qu'il ne suffit pas de sentir le monde pour être un grand artiste ; qu'il faut, aussi, le penser, sans rien perdre, certes des fraîcheurs de la sensation. Or, l'impressionnisme n'est pas assez sorti de cet univers des sensations ; tel qu'il se présente à l'œil, il le perçoit, le reçoit, le cliche, l'enregistre. Nous souhaitons dans un tableau autre chose que ces reflets matériels sur une rétine. Nous voulons savoir tout au moins ce que le peintre, et par lui sa race, l'homme de son temps, pense du monde où nous avons été jetés ; quelles idées se reflétaient dans son cerveau, s'y ordonnaient, rythmaient à leur tour les apparences sensibles groupées sur le visage ou le paysage que la toile représente. Voilà ce qui nous rattache à un Tintoret, à un Rembrandt, à un Eugène Delacroix, à un Paul Cézanne. Ces plasticiens, si éloignés les uns des autres par le métier ou le sentiment, possèdent une vertu en commun, dont l'impressionniste est dépourvu : la présence humaine. Derrière leur œuvre, ils sont là. Nous les reconnaissons ; et, avec eux, nous-mêmes. L'homme est trop absent des toiles du grand Monet. Reprenons le mot de Paul Cézanne (qui, on le verra plus bas, a reconstruit par la synthèse cet univers que ses amis de 1874 avaient dissocié par l'analyse) ; « Claude Monet est un œil. » Comprenons que nul, avant l'homme de Giverny, n'avait scruté aussi intimement le tissu coloré des phénomènes. Ce tissu, Monet le restitue tel quel, sans rien découvrir de ce qu'il cache et de ce qu'il signifie.



(Photo Durand-Ruel)
Claude Monet. Le Moulin de Limetz sur l'Epte.

Mais ne suis-je pas loin des *Nymphœas* et des « séries » ? Le dôme des *Meules* s'arrondit au ras de la plaine ; les *Peupliers* dressent leurs haies et fusent dans l'air à intervalles égaux ; la *Cathédrale de Rouen* offre ses porches à arêtes, ses dentelles gothiques aux caresses de la lumière ; dans un parc extrême-oriental, les *Nénuphars* exhalent le charme prenant et frais des pièces d'eaux calmes habitées de roseaux, de calices et de corolles... Eblouissant déroulement d'atomes lumineux ; la lumière, thème essentiel du tableau, dévore les contours des objets, jetée, tel un voile, entre le regard et la matière. Pas de construction, nulle ordonnance au sens traditionnel et « musée » de ce terme ; Monet a aboli volontairement le décor terrestre qui fermait l'horizon, arrêtait et « calait » sa composition : la rive de l'archipel recule, s'efface, dans ces *Paysages d'eaux ;* plus de terre, plus de ciel, plus de bornes : le bassin de transparences irisées et



(Photo Durand-Ruel)

Claude Monet. La Méditerranée.

de Hiroshigé. Poudroiement de clartés, volupté du mirage et de l'évanescent ; contours évanouis, volatilisés ; la nappe d'azur du bassin de Giverny, constellée par l'éclair d'une topaze, d'un saphir, la nacre de la perle, n'est plus que vision, hallucination, brouillards et vapeurs « où l'indécis au précis se joint ». Nous sommes ici projetés en pleine extase d'illusion et de mystère. Monet est le frère de Mallarmé et du De-

diaprées couvre seul le champ de la toile : les diaphanes tasses de Chine de nénuphars s'évasent, blanches, bleues, glauques, roses ou safran, avides d'air et de soleil. Le peintre a répudié la tradition occidentale des lignes pyramidantes ou convergentes ; il n'obéit qu'au « dieu de la fluidité » ; c'est un magicien japonais qui nous soumet cette représentation *excentrée ;* ces nymphæas sont un *foukousa* dû au caprice phénoméniste d'Hoksaï ou



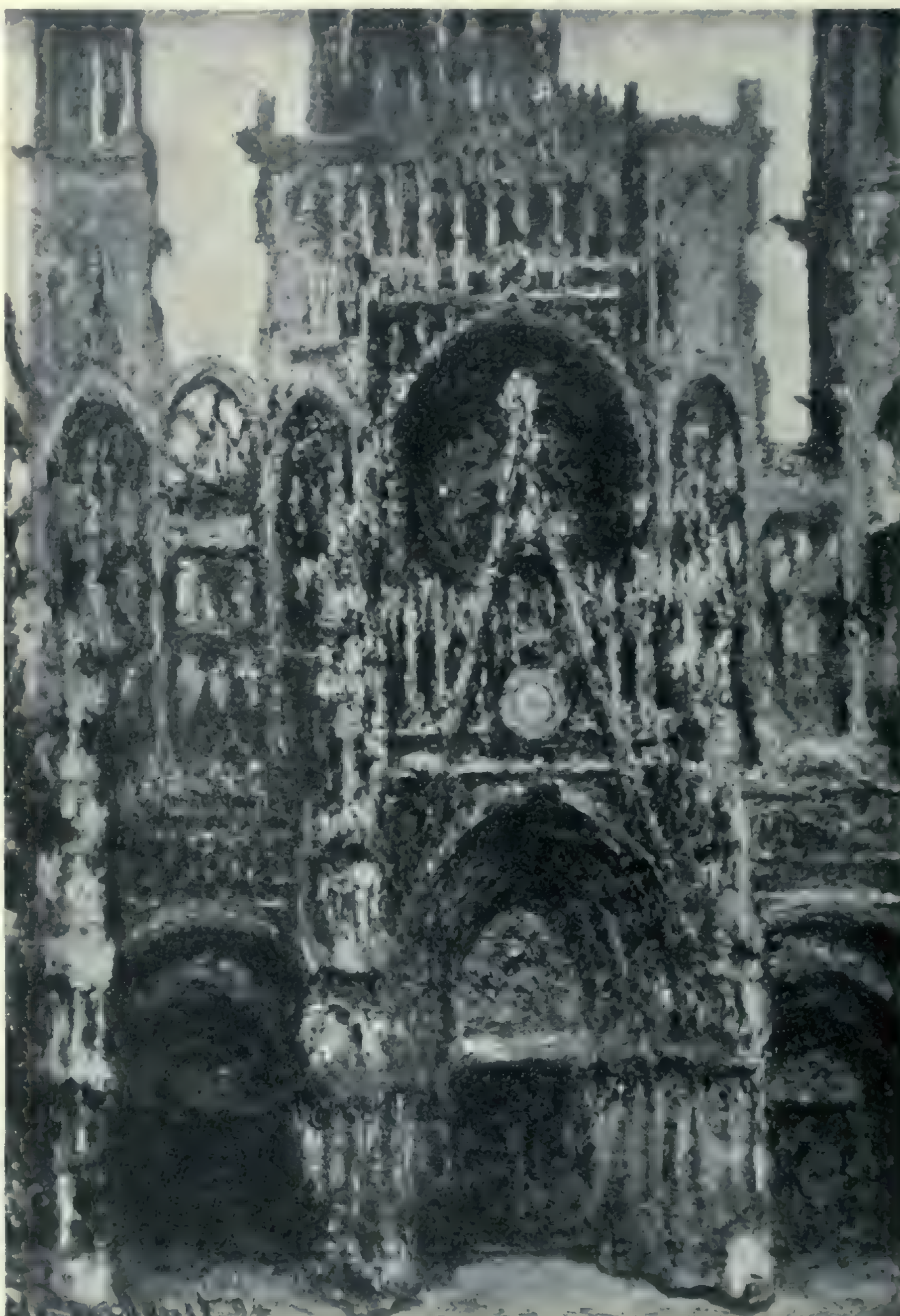
(Photo Durand-Ruel)

Claude Monet. Boulevard des Capucines.

bussy du *Prélude à l'après-midi d'un Faune.* Voilà des tours de force, les gageures d'un homme « qui n'est qu'un œil ».

Qu'est-ce que la série de la *Tamise ?* Le fleuve londonnien dans la fumée : des silhouettes architecturales, le pont de Charing-Cross, le pont de Waterloo, la tour du Parlement évanouis dans la brume d'argent ou d'améthyste ; le fantôme d'une ville formidable évoqué, suggéré plutôt que décrit : un chaos, une fournaise, des incendies, et l'ondulation de ces fumées (*qui ont une forme,* s'il faut en croire M. Ingres.)

Ah ! l'auteur difficile ! et qui dira s'il a eu raison de risquer ces paradoxes immatériels, ces défis, d'essayer de rendre par la peinture ce que la musique seule, ses câlineries, les nuancements de son enveloppe, avait jusqu'ici réussi à traduire, ou plutôt à transposer ? Claude Monet s'est assis devant son bassin de nénuphars exotiques : et, durant des heures et des heures, de la buée de l'aube à la fanfare du crépuscule, il a chanté les joies de l'indéfini sur les orgues d'une palette unique à ce jour dans les annales de l'art de peindre. Il a vaincu en se jouant les pires difficultés de clartés sur clartés. Voilà le prestige, la force — et aussi le danger — de l'analyse impressionniste. Et je ne dis pas que nos jeunes constructeurs aient tort de réagir contre la dernière partie de l'œuvre gigantesque de Claude Monet. Et je ne dis pas qu'on n'y puisse préférer *Bordhighera, Vetheuil,* ou *Belle-Isle...*



(Photo Durand-Ruel)

Claude Monet. La Cathédrale de Rouen. Portail vu de face.

Mais dût-il s'être trompé — et sans qu'il puisse être tenu pour responsable des pochades des suiveurs — songez que ce coloriste vertigineux a peint les *Nymphæas* vers la soixante-dixième année de son âge, ayant déjà derrière soi une carrière nombreuse, harmonieuse, d'une unité, d'une plénitude, d'une sérénité et d'une joie uniques.

C'est un grand poète panthéiste qui a ouï les voix de la nature, des ciels changeants, de l'eau terrible ou souriante, des éléments. Il a révélé des émotions et des féeries jusqu'à lui insoupçonnées, même de Claude Lorrain, de Joseph Vernet, de Turner et de Monticelli.

CHAPITRE VIII

Camille PISSARRO, SISLEY, GUILLAUMIN, LÉPINE, CAILLEBOTTE, VIGNON, LEBOURG.



ORSQUE, le 15 avril 1874, s'ouvrit chez le photographe Nadar la première exposition du groupe dit des impressionnistes (le mot, je l'ai dit au précédent chapitre, n'était pas encore leur étiquette, ne leur ayant été attribué, accolé par manière d'insultante raillerie que deux semaines plus tard) un critique prophétique, ce Duranty dont Degas a laissé un portrait si aigu, s'exprima en termes remarquablement justes dans sa brochure la *Nouvelle Peinture :* « Ces peintres, écrivit-il, ont fait dans la coloration une véritable découverte, dont l'origine ne peut se retrouver ailleurs, ni chez les Hollandais, ni dans les tons, clairs de la fresque, ni dans les tonalités légères du XVIIIe siècle. Ils ne se sont pas seulement préoccupés de ce jeu fin et souple des colorations qui résultent de l'observation des valeurs les plus délicates dans les tons, ou qui s'opposent et se pénètrent l'un l'autre. La découverte de ceux-ci consiste proprement à avoir reconnu que la grande lumière *décolore* les tons, que le soleil, reflété par les objets, tend, à force de clarté, à les ramener à cette unité lumineuse qui fond ses sept rayons prismatiques en un seul éclat incolore, qui est la lumière. D'intuition en intuition, ils en sont arrivés peu à peu à décomposer la lueur solaire en ses rayons, en ses éléments, et à recomposer son unité par l'harmonie générale des irisations qu'ils répandent sur leurs toiles. Au point de vue de la délicatesse de l'œil, de la subtile pénétration du coloris, c'est un résultat tout à fait extraordinaire. Le plus savant physicien ne pourrait rien reprocher à leurs analyses de lumière. »



(Photo Durand-Ruel)

Claude Monet. Au Jardin.

Sous cette forme serrée et technique, Duranty, aux débuts même de l'impressionnisme, en secrétait l'essence. L'impressionnisme faisait entrer l'air et la lumière dans la peinture. Le premier, élément hétérogène, milieu indispensable à la vie animale, végétale et minérale, grand facteur de métamorphoses et de ruines, n'avait pas été soupçonné jusqu'alors entre l'œil du peintre et la perspective des choses. Certes, on connaissait l'*air*, en physique, mais on n'avait guère eu l'idée d'en tenir compte dans l'étude des phénomènes. On découvrit assez tard que l'air avait un volume et une pesanteur, ce qui modifia certaines théories, réduisit les autres à néant et amena d'intéressantes découvertes. La grande innovation de l'Impressionnisme fut d'aérer la peinture. Il tint compte des projections des choses à travers ce prisme infinitésimal, élastique et impalpable, interposa entre l'œil du spectateur et le dessin des choses le voile insaisissable qui donne aux contours l'ondoiement imperceptible de la vie, le rythme fuyant du mouvement dans l'immobilité apparente, et

partout, le soupçon de la vie jusque dans l'impassibilité du minéral. L'atmosphère s'infiltrait à travers les masses lumineuses ou sombres, allait jusqu'à donner aux taches uniformes la vie fugitive et frêle des molécules de la matière. Ce grand travail traduisait ainsi l'apparence visuelle du principe chimique : la combustion, essence même de la vie, car l'atmosphère confère à nos organes l'impression d'une vibration rythmique par laquelle s'affirme l'existence obscure, végétative et inconsciente des choses.

De tous les exposants de chez Nadar, l'un de ceux qui l'avaient compris le plus profondément était Camille Pissarro. Ce n'était pas un débutant, car en 1874, il avait quarante-quatre ans.

Il naquit aux Antilles, le 10 juillet 1830, dans la petite ville de Saint-Thomas, d'une famille de quincailliers. Son père, français de naissance, l'envoya à Paris faire ses études. L'adolescent indiqua aussitôt un goût prononcé pour le dessin, et son maître de pension, nommé Savary, l'y encouragea. Le jeune Camille retourna à Saint-Thomas où sa famille le destinait au négoce ; mais l'irrésistible vocation l'avait déjà marqué, et il se trouva dépaysé, malheureux au milieu des ferrailles paternelles ; les livres de caisse et les factures, dit un biographe du maître, s'enjolivèrent de croquis ; un artiste danois, Fritz Melbye, de passage à Saint-Thomas en 1852, vit les essais de l'apprenti, s'intéressa à lui, chapitra la famille et emmena le jeune homme à Caracas. Le père, intelligemment libéral, autorisa son fils à repartir à Paris, mais voulut qu'il étudiât à l'Ecole des Beaux-Arts. Camille obéit avec joie ; mais son instinct d'indépendance était trop puissant pour qu'il demeurât longtemps dans la citadelle des routines scolaires. Il préférait flâner dans les rues et les jardins, et c'est ainsi qu'il découvrit un jour trois toiles de Corot à la devanture d'un marchand. Corot, vers 1855, n'était encore goûté que d'une élite bien restreinte, et ne devait tenir que plus tard le rang éminent qu'il occupe dans les annales de l'art français. Ce fils d'un drapier excita l'enthousiasme du fils du quincaillier. Le mystère des affinités électives opéra. Les premiers ouvrages de Pissarro se ressentirent tout naturellement de l'influence de Corot. Il n'y eut pas relation de professeur à disciple, mais conseils bienveillants d'un aîné à un cadet enthousiaste. Pissarro ne devait d'ailleurs suivre assidûment aucun précepte que ceux de la nature et de *sa* nature ; il fréquenta diverses académies (l'académie Suisse premier entre autres, qui devait plus tard devenir la maison Colarossi), dessinant et peignant sans guide d'après le modèle vivant. Mais la peinture de paysage sollicitait le débutant qui, selon la recommandation de son maître de pension Savary, s'était appliqué, à son premier retour aux Antilles natales, à « copier les cocotiers environnants ». Pissarro s'installa aux environs de Paris, à Montmorency, à la Varenne-Saint-Hilaire, à l'Ermitage de Pontoise. Admis au Salon de 1859, il est refusé en 1861 et 63, expose aux Salons des Refusés, à côté des victimes de l'académisme triomphant ; est reçu aux Salons de 1864, 1865, 1866.



(Photo Durand-Ruel)
Claude Monet. Les Nymphéas paysage d'eau).

Outre Corot, Courbet l'avait impressionné. Il peignait alors avec simplicité, dans une gamme sourde de gris et de verts, avec tendance au sombre ; mais la sensation du plein air et la justesse des valeurs étaient déjà perceptibles en ses ouvrages.

Le météore Manet éclate alors dans le ciel serein. Pissarro lève les yeux, ébloui. Il a la révélation d'une éclatante vérité, et ces oppositions hardies de clairs et d'ombres le séduisent aussitôt. Il s'approche du jeune dieu dont la foule honnissait le culte ; le voici devenu un des fervents du café Guerbois ; il s'affilie au groupe des révoltés, se lie d'amitié avec Monet. Il se marie en 1868, et peut s'adonner paisiblement à son art, car sa mère, revenue en France, lui faisait de petites rentes. Bienheureuses petites rentes qui ont permis à un Pissarro, comme antérieurement à un Delacroix, un Manet, et plus tard à un Puvis de Chavannes ou un Paul Cézanne, de ne pas mourir de faim, ou de ne pas s'enliser en délétères concessions ! On sait en effet que tous les artistes libres, c'est-à-dire innovateurs à la fois et traditionnels, ont été traqués par l'incompréhension unanime, et que les jurys comme les amateurs, les critiques et les marchands, les ont acculés à la misère. Pissarro ne vendait pas ses toiles. Il avait, à Louveciennes, rencontré un ancien maçon qui, à fréquenter les peintres assez répandus dans la région, s'était épris de peinture et mis au commerce des tableaux ; on le désignait sous le nom de « père Martin ». Nous avons connu, vers la fin de sa carrière, ce modeste ancêtre des potentats des galeries contemporaines, en sa boutique de l'avenue Trudaine. Il n'est que juste d'associer à l'histoire mouvementée des impressionnistes, un Martin, un Sensier, un Tanguy, un Portier, un Lebarc de Boutteville, qui ont (à l'instar de feu Durand-Ruel) risqué leur pécule pour soutenir la bonne cause. Le père Martin, qui avait acquis déjà des Corot et des Yongkind, devina Pissarro, lui payant un délicieux paysage deux louis, qu'il revendait trois ! Ces œuvres de début, antérieures à 1868, sont extrêmement rares aujourd'hui, car, nous apprend M. Duret, Pissarro dut quitter Louveciennes en 1870, ce village étant compris dans l'investissement. « Ses toiles furent perdues, probablement brûlées. »



(Photo Durand-Ruel)
Camille Pissarro. La Barrière du chemin de fer à Pontoise.

Réfugié à Londres, il y retrouve Monet qui revenait de Hollande. Nous avons dit plus haut l'émotion qui saisit les deux jeunes peintres devant les toiles de Turner, à la « National Gallery » et l'enseignement qu'il en tirèrent.

Interrompons un instant notre biographie critique pour commenter, d'abord la rencontre de Pissarro et Monet près de Turner, puis deux ans après, à Pontoise, celle de Pissarro et Cézanne. Cézanne vivait à Auvers ; un commerce journalier s'établit entre les deux peintres, et, s'il faut en croire M. Duret, ce fut pour Pissarro l'occasion de peindre des paysages où s'insinue un coloris éclatant, suggéré par la technique cézannienne. Donc, de l'avis du plus autorisé des historiens de l'impressionnisme (et c'est devenu une opinion généralisée dans la presse artistique et dans les ateliers) c'est Monet à Londres, puis Cézanne à Auvers qui ont influencé Pissarro. Je dois à la vérité de proclamer que je ne partage point ce sentiment. Pissarro, qu'on a considéré longtemps, non certes comme un suiveur, mais comme un disciple, m'apparaît, sauf en ses débuts où il reflète Courbet et Corot, le plus personnel des chercheurs. J'incline à penser qu'il a, dans ce fécond échange entre artistes

probes et magnifiquement doués, plus donné que reçu.

Sans être un ratiocinateur déterminé, il avait le goût de la théorie; sa conversation abondait en observations ingénieuses et fines, et s'il a semblé — jusqu'à la fin de sa carrière (où il donna ce bel exemple d'humilité en adhérant pendant quelque temps aux doctrines de Seurat) se mettre à l'école de ses confrères, ce n'est là qu'apparence. L'art de Pissarro, nourri de méditation et de doctrine, est foncièrement personnel et créateur. Que de fois ai-je entendu mon vénérable ami Armand Guillaumin, qui fut l'ami de Cézanne et de Pissarro, affirmer que les recherches de l'aixois avaient été orientées par celles du créole des Antilles ! M. Maurice Denis écrit : « On peut, en distinguant les périodes successives de sa production, analyser les influences qu'il subit, Corot, Cézanne, Seurat et peut-être même, plus récemment, Maximilien Luce. » Il y a là quelque sévérité inique. Il est vrai que M. Denis ajoute aussitôt, et excellemment : « Ce qui n'a pas varié, c'est son goût pour la couleur humide de nos climats. Venu des Iles ou le soleil échauffe et dore tous les spectacles, où la prunelle des hommes prend comme leurs vêtements et leur peau des reflets torrides, Camille Pissarro aimait plus que tout les bleus, les violets, les verts de nos sites d'Ile-de-France et de Normandie.... Soit qu'il peigne le port de Rouen à midi ou l'avenue de l'Opéra en plein été, et surtout si quelque prétexte lui est fourni par le sujet (nos prairies mouillées, la neige, nos brumes), il semble qu'il se refuse à traduire l'éclat du soleil par le jaune et l'orange, comme le veulent les théories de couleur dont il se réclamait. Ainsi la lumière solaire apparaît d'une blancheur crayeuse, laiteuse, parmi les ombres violettes ; les prairies verdoient entre les taillis bleutés. »


(Photo Durand-Ruel)

Camille Pissarro. Les Coteaux de l'Ermitage.

Donc, ne voyons point en Pissarro un assimilateur. Il s'est enrichi des apports de ses devanciers et de ses contemporains, mais sans jamais aliéner sa vigoureuse et tenace personnalité. Ce qui a donné le change, c'est que ce grand homme fut toute sa vie un inquiet, épris de perfection et de renouvellement. Aux influences de Poussin, Corot, Courbet, doit s'ajouter celle de Millet, surtout dans les pastels. Mais il convient d'accueillir sous bénéfice d'inventaire certaine opinion émanant d'un critique, par ailleurs autorisé, qui perçoit dans l'œuvre de Pissarro la marque bienfaisante de Bastien-Lepage. C'est là pur mirage. Avant de fermer notre parenthèse, expliquons-nous sans tarder sur la rencontre de Seurat qui se produisit en 1882 (le paysagiste avait cinquante-deux ans) et détermina une nouvelle évolution chez Pissarro. Jusqu'à cette date notre peintre s'était attaché à diviser les tons de plus en plus et à les juxtaposer en glacis sur des préparations très nourries. Le divisionnisme nettement accusé de Georges Seurat, où les tons francs, sans jamais avoir été altérés par aucun mélange et sans jamais se pénétrer, voisinent en touches méthodiques, lui apparaît efficace ; il adopte cette technique apte, croit-il, à faire mieux vibrer la lumière, et la fait sienne. Elle est sensible dans certaines *Gelées*

blanches, dans l'admirable toile des *Coteaux de Bazincourt,* où la facture virgulée est du pur Seurat, sans que Pissarro ait d'ailleurs renoncé à ses efforts propres de matière et aux dessous compacts dont il avait tiré de si heureux effets. Camille Pissarro ne s'éternisa pas dans ce pointillisme dont il s'était vainement fait l'apôtre ingénument enthousiaste auprès de ses camarades (je dis vainement, car Monet faillit se brouiller avec son vieil ami, passé au camp adverse !) ; il s'aperçut qu'à pratiquer avec rigueur le faire emprunté à Seurat, il risquait de perdre le bénéfice de ses conquêtes techniques antérieures, et que ce qui le charmait autrefois, soit la consistance sonore de la matière agatisée avec le temps, n'avait guère plus de solidité qu'une gouache ou une aquarelle. Et il y renonça.

Voilà donc, mise au point, l'histoire des prétendues variations de Camille Pissarro. Qu'on y veuille apercevoir la modestie, l'inquiétude du mieux, le souci de perfectionner le métier de peindre, et non la mobilité ou l'indécision d'états d'esprit successifs et contradictoires. Une parfaite unité, une harmonie plénière caractérisent cette carrière d'un grand paysagiste, parfois assailli de doutes et de scrupules qui lui font singulièrement honneur. Constructeur de tempérament, doué pour traduire le permanent, il a voulu se rendre capable d'interpréter les instants les plus fugaces, et il y a réussi. Il n'a cessé de chercher. « Un artiste, aimait-il à dire en sa vieillesse, quand nous lui rendions visite en sa chambre d'hôtel du quai Voltaire où il peignait la vie du fleuve parisien, doit être un perpétuel écolier. » Et il ajoutait : « Le travail est un merveilleux régulateur de santé morale et physique. Toutes les tristesses, toutes les amertumes, toutes les douleurs, je les oublie et même je les ignore, dans la joie de travailler et de chercher. La souffrance n'a de prise que sur les paresseux. »

Il m'a fallu insister sur ce point tant contesté : l'originalité de Pissarro. Pissarro, Guillaumain, Monet, Cézanne sont parfois « près » l'un de l'autre. Mais ces échanges ne comportent jamais imitation, asservissement de l'un à l'autre. Quand Monet et Sisley, ou Cézanne et Pissarro, plus tard Seurat, Cross et Signac, ou Bonnard et Vuillard, Marquet et Matisse travaillent fraternellement côte à côte (au point qu'on peut, pour une période donnée, confondre les signatures) c'est un phénomène qu'on retrouve souvent dans l'histoire des écoles de peinture ; il s'agit, non de gens qui, lorsqu'un procédé est au point, le prennent tout d'une pièce et l'appliquent mécaniquement, mais d'artistes fiers qui apportent au jour le jour leur part d'invention au fond commun, et où chacun profite de ce que les autres ont pu inventer, et l'adopte en le modifiant selon son tempérament. Chacun garde intact son concept de l'univers, et vive sa sensibilité ; Monet demeure un lyrique, un



(Photo Durand-Ruel)

Camille Pissarro. Les Faneuses (gouache).

panthéiste ; Pissarro le robuste et sain prosateur ; Sisley le tendre intimiste de la nature.

Il n'est point étonnant d'ailleurs que Camille Pissarro, plus âgé de dix ans que ses amis, ait souvent exercé sur leur esprit une emprise que son talent, le charme autoritaire de sa parole persuasive et enflammée, et son habitude de la méditation accentuaient.

A Pontoise, aux côtés de Cézanne et de Vignon qui depuis longtemps brossaient leurs toiles en plein air, il subit à son tour le besoin de travailler directement sur nature, face au motif.

Las d'être rebuté par des juges qui ne le valaient point, il cessa d'exposer aux Salons, et participa aux manifestations du groupe, chez Nadar, chez Durand-Ruel, au hasard des victoires tumultueuses qui faisaient s'ouvrir les galeries devant les acharnés lutteurs. De Pontoise qu'il quitta en 1882, il vint s'établir à Eragny ; puis séjourna à plusieurs reprises au Havre, à Rouen, et finalement à Paris où il mourut le 12 novembre 1903, presque aveugle.

Les trois phases distinctes de sa vie artistique se limitent à peu près ainsi : Pontoise et Eragny, la campagne ; Paris, la ville et les foules ; Rouen, la vie maritime et le décor de la vieille cité provinciale. Il produisait avec une splendide fécondité, loin des académiques qui accaparaient le succès éphémère. Mais en dépit de l'ostracisme officiel, la leçon porta ses fruits, la jeunesse venait à lui, comme à Monet et Sisley, comme plus tard à Cézanne ; cette jeunesse l'aima, s'assimila ses découvertes, et la peinture moderne prit un essor nouveau sous l'impulsion, occulte mais décisive, d'une poignée de solitaires.

Quelles que soient la richesse et la diversité de ses œuvres urbaines (Rouen, Dieppe, Gisors, Paris) c'est surtout comme paysagiste que l'avenir le classera. Certes il a transcrit avec une science consommée et un parfait équilibre de construction les places et les rues animées du marché de Gisors, les élancements de tours et de flèches hors de l'agglomération des ruelles et des places du vieux Rouen, et la capitale a trouvé en Pissarro un analyste inégalable. « Soit qu'il prenne son observatoire, a dit Geffroy, à la pointe de la place Dauphine, d'où il embrasse, au delà du Pont-Neuf, l'élargissement majestueux de la Seine bordée de palais ; soit qu'il domine, de la rue de Rivoli, le jardin des Tuileries et tout le ciel de la rive gauche au-dessus du Panthéon ; soit qu'il se fixe au carrefour Drouot, à une fenêtre d'où il plonge sa vue sur le boulevard, il devient instantanément, toujours avec la même sagesse, la même énergie contenue, la même intelligence, un peintre de villes grand parmi les plus grands. Il est le portraitiste de la ville, comme il a été celui du village. Les maisons de six étages qu'il représente, avec leurs boutiques, leurs façades, leurs fenêtres, sont traitées ainsi que des visages où rien n'est omis, car tout y est indiqué par une manière de sortilège, sans préciosité, sans puérilité. Les maisons, les monuments, les arbres, les fontaines, les jardins, le fleuve, les bateaux qui passent, tout, jusqu'à la foule bigarrée du carnaval, jusqu'à la folie polychrôme des serpentins, tout s'accorde, se classe, s'établit, s'harmonise, selon une loi de lumière dont Camille Pissarro connaissait les accents visibles et les secrets cachés, tout se fond dans la lumière tendre et grise de Paris, lumière qui parle au cœur et à l'esprit de ceux qui ont vu s'exhaler leurs rêves et passer les fantômes de leur vie dans l'atmosphère chagrine où surgissent des lueurs pareilles à des souvenirs. »

Sa série de *Dieppe* est un délice : l'artiste nous donne, avec le *Portail de Saint-Jacques*, l'exacte sensation des tuiles moussues, des clochetons d'ardoise et de la grande rosace patinée par les ans et les intempéries.

Mais sa gloire certaine, assurée de survie, est sa description de la vie des champs. Cinquante années durant il a peint les champs et les vergers, les sous-bois et les fraîches rivières, les pacages herbus de la terre normande, les pommiers bas, les carrés de légumes. Sa vie est une églogue ; il chante paisiblement le rythme des saisons, les aspects du sol et de l'atmosphère différenciés selon le mois, le jour et l'heure. Et dans le décor rustique s'inscrit à sa place l'être humain, laboureur ou cueilleuse de pois, noté simplement ; vrai, sans emphase, sans romantisme. « Il fut un campagnard, amoureux des champs, des potagers, de la vallée où court le ruisseau, du chemin bordé de haies fleuries, du clos où les arbres fruitiers se parent de la grâce épanouie des fleurs roses et blanches, de la récolte drue, rouge et dorée des fruits. Il aime de cette campagne les occupations régulières et paisibles, revenues aux mêmes saisons et aux mêmes heures ; il aime les gens qui passent du même pas, qui échangent les mêmes propos, obéissent aux injonctions du temps, aux règles des semailles, des sarclages, des cueillettes, des fenaisons, des mises en meules, des battages, des engrangements, pour finir par ces beaux feux qui flambent à travers la fumée, où les herbes parasites et résidus des plantes brûlent sur la terre d'automne déjà poudrée de gelées blanches. » Il fut le poète scrupuleux de la terre ; il aurait pu illustrer les *Géorgiques*....

Partout, en ses diverses formes d'expression, c'est la



(Photo Durand-Ruel)

Camille Pissarro. Paysanne assise.

vie des champs que Camille Pissarro exprime, sans anecdotes sentimentales ou violentes.... Plus qu'aucun autre, a dit celui qui le mieux le comprit et l'aima, Octave Mirbeau, il aura été le peintre vrai du sol, de notre sol. Ce sont les prairies, les moissons, les rives silencieuses, les petits villages, les marchés grouillants, tout ce qui s'entrevoit de distance vibrante et de rêve entre les lignes d'or des peupliers, et l'homme en travail, et la bête au repos, non point l'homme et la bête, encombrant, comme chez Jean-François Millet, le paysage et le ciel de leurs dures silhouettes, souvent protestataires, mais l'homme et la bête tels qu'ils vivent dans la nature, résignés en elle, un peu perdus en elle, un peu accablés par son indifférente énormité et restant toujours à leur place, à leur plan, dans l'universelle harmonie. Et sur tout cela qui vit, qui travaille, qui respire, sur le sol brun, vert, rose ou doré, sur la plaine vide ou lourde de récoltes, sur les coteaux en fête du printemps, et la glèbe endormie sous la neige, sur les jardins en fleurs et les vergers en fruits, — la lumière, douce, blonde, la féerie de lumière de ses ciels légers, mouvants, profonds, infinis, respirables.



(Photo Durand-Ruel)

Camille Pissarro. La rue des Epiciers à Rouen.

Telle est cette œuvre de joie, d'amour, de vérité et de beauté, une des plus saines qu'il ait été donné à un homme d'entreprendre et de réaliser.

Ah ! le reproche injuste de ces jeunes peintres — de bonne foi assurément, mais si mal renseignés — qui dénient chez les grands impressionnistes le sens de la construction ! Que ces néophytes réagissent contre le papillotement, le flou et l'amorphe des Vogler, des Vignon, des Loiseau, Moret, Le Sidaner, on ne pourra que les approuver. Mais plus on entre dans l'œuvre d'un Pissarro, plus on doit comprendre que Pissarro ne fut surtout impressionniste que par la facture, soit par la technique divisée, virgulée ou pointillée. Ce qui importe en sa peinture, c'est l'architecture, l'ordonnance du tableau. Pissarro, comme Cézanne, rêvait de faire « du Poussin sur nature ». Considérez la *Fenaison à Eragny*, et dites si les cinq faneuses sont placées au hasard de l'impression; jamais ouvrage ne fut plus voulu, mieux centré, composé selon le balancement d'une cadence méditée et mûrie. Je ne dirai pas qu'elle s'inscrit dans un hexagone, tel l'*Enlèvement des filles de Leucippe*, de Rubens, ou qu'on la puisse réduire à telle autre géométrie apparente. Non certes ; mais elle est pensée selon une logique interne, œuvre de vérité atmosphérique, des attitudes et des types, mais aussi œuvre de raison. Ce n'est point la notation éphémère et rapide d'un « instant », c'est un agencement où plans et masses et plans colorés se répondent. Jamais Pissarro ne s'est laissé aller au « beau désordre » romantique ; le plus rigoureux, — j'allais écrire le plus ennuyeux — des magisters ès-cubisme doit convenir et confesser que Pissarro, si sensible, n'en domine pas moins les élans de sa sensibilité, qu'il les contrôle, les régit, les soumet à la maîtrise de la raison. C'est un classique.

Un mot éclaire cette œuvre : la ferveur de la nature. Pissarro s'absorbe en elle, la recrée, la résume. Il aboutit au style le plus haut, sans le chercher, par la seule transposition du réel, et sous l'action puissante du sentiment qui l'anime. S'il erre, semble parfois se laisser conduire, c'est dans la poursuite du beau métier. « Je donnerais un an de ma vie, dit-il un jour, pour revenir dans cinquante ans contempler mes toiles et voir si le temps en a fait ressortir le travail intérieur, qui est en quelque sorte la rêverie du paysage. »

Une absolue sincérité, l'ingénuité de vision, un œil vierge devant la nature, le respect de la tradition, le mépris des routines ; et l'acheminement, par une analyse

sévère, vers la forme la plus haute de l'œuvre d'art : la synthèse.

Des gouaches, d'une suave fraicheur, d'une poésie ailée, alliée à un réalisme intense, des eaux-fortes réfléchies, composées avec soin, et surtout des dessins innombrables adjoignent un imposant appoint à cette œuvre de peintre. Les dessins forment en quelque sorte le journal intime de l'existence laborieuse du peintre.



(Photo Durand-Ruel)

Sisley. Les Lilas de mon jardin à Moret.

« Feuilleter, dit Mirbeau, ces cartons bourrés de notes, de projets, d'esquisses sommaires ou d'études poussées, suivre au jour le jour cette pensée toujours active, quoi de plus instructif et de plus émouvant ? »

Classer Sisley et Guillaumin parmi les artistes secondaires de l'impressionnisme — sous le prétexte commode que Sisley serait nuancé jusqu'à la fragilité, et Guillaumin robuste jusqu'à une brutalité excessive — nous semble une injustice. Aussi bien la trame de l'histoire de l'art est-elle tissée de ces injustices que chaque critique, creusant à son tour plus avant, essaie de réparer, à moins qu'il ne les aggrave....

Sisley et Guillaumin sont-ils « moindres » que Claude Monet ? Au sens historique de la création ? peut-être ; au sens plus profond de la qualité ? nous ne le pensons pas.

Alfred Sisley n'a pas connu la fortune de ses camarades pour des raisons aisées à apercevoir. La première est qu'il commença par être, sinon fortuné, du moins exempt de ces soucis matériels qui contraignirent Monet, Pissarro et Renoir à affronter salons, galeries, jurys, critiques, amateurs et marchands ; tandis que Sisley, n'ayant point le besoin de la vente immédiate, pouvait demeurer dans une semi-pénombre à travailler en paix. Ses parents, de nationalité anglaise, bien qu'il soit né à Paris, en 1839, l'avaient doté d'une solide éducation ; à dix-huit ans, il partit en Angleterre, destiné au commerce ; pas plus que ses confrères, il ne s'y sentait attiré ; et son père, avec bienveillance, le laissa entrer chez Gleyre, où il se lia avec Monet, Renoir et Bazille. Possédant l'indépendance matérielle, il produit lentement, pour soi, ne participe pas aux durs combats, expose au Salon des toiles où, naturellement, se sentent les reflets de Corot et Courbet. Mais M. Sisley père se ruine et meurt. Catastrophe qui oblige l'artiste, déjà marié et ayant des enfants, à faire vivre de son art sa famille. Sisley, sans la moindre idée de pastiche, mais convaincu des vérités que Claude Monet démontre par l'exemple, s'adonne à la technique divisée des gammes claires et de l'exercice en plein air, *sub Jove crudo*. Il est alors très près de Monet, au point qu'au pourrait parfois confondre leurs ouvrages, ainsi que plus tard ceux de Vuillard et Bonnard, ou de Matisse et Marquet.

Mais ce qui le caractérise, le spécifie, lui confère sa personnalité foncière, c'est son sentiment heureux, disons

riant de la nature; attaché (tel jadis John Constable à son coin de terre du Devonshire) à l'Ile-de-France, et plus spécialement au Gâtinais, Sisley en transcrira une évocation légère et tendre. Si Pissarro a reçu de Corot l'héritage des « valeurs », Sisley lui a demandé le secret sentimental de comprendre et faire comprendre à autrui que « l'innocente clarté du jour » peut faire à jamais « le charme d'une vie ». C'est un rêveur timide, le confident discret des harmonies naturelles. Sa distinction native, on



Sisley. Maisons au bord de l'eau. (Photo Paul Rosemberg)

la lit dans le portrait exquis qu'a tracé de lui Renoir (collection Henry Lapauze). Il ne possédera sans doute pas le lyrisme altier d'un Monet ou d'un Signac, la science et la foi d'un Pissarro, la sérénité hautaine d'un Seurat. Sisley est un poète, le plus délicatement intimiste du groupe ; la foule, les réunions nombreuses l'apeurent ; « il attend, a dit finement Fagus, un dialogue où son charme peu à peu se dégage, charme qu'un mot définit : la sympathie ; on se reconnaît en présence d'un brave homme si attendri devant la nature qu'il hésite parfois, ne sait comment exprimer son attendrissement. Mais ne lui faites point grief de s'être successivement assimilé les stratégies de frères d'armes plus virils ; vous ne l'auriez point compris.... Il fait sa cueillette chez le voisin ? qu'importe que les paroles qu'on murmure à l'amoureuse aient déjà été prononcées par d'autres amants, jadis ! L'accent neuf qu'on y introduit n'est-il pas l'essentiel ? » Il sied de s'attarder seul à seul avec Sisley pour ouïr sa cristalline mélodie.

Il a beaucoup produit. Fixé à Louveciennes, à Bougival, à Sèvres, à Marly, enfin à Moret où il trouvera son expression définitive, il est demeuré fidèle au ciel de la vallée de la Seine et de la région de Paris. Sauf lors de deux courts séjours en Angleterre, où il a peint la Tamise à Londres et Hampton-Court, ce sont toujours des lisières de forêts, des rideaux de peupliers, des étangs et des coteaux, des routes sur les berges, la nappe coulante des eaux qu'il retrace et interprète ; il ne sort guère de Meudon, Saint-Germain, Argenteuil, Saint-Mammès et des bords ombreux du Loing. Enfermé dans ce cercle enchanté, dans le climat humide de la banlieue parisienne, il est l'analyste de l'atmosphère vaporeuse et fleurie, des voiles subtils, des ciels lumineux, étoffés, soyeux et lointains, des eaux brillantes et limpides, et des moments de l'année les plus aimables, le printemps frais ou l'automne en son mélancolique épanouissement.

La fortune d'un paysagiste est de rencontrer ainsi la

sorte de spectacles, de motifs élus qui s'adaptent à la qualité de sa vision, au tour de son imagination et de sa sensibilité. Si l'on considère Alfred Sisley vers 1873, son adorable petite *Vue de Port-Marly* par un temps brouillé, au bord de l'eau laiteuse, enguirlandée au loin de peupliers semblables à des fumées pourprées, on a le sentiment d'une harmonie préétablie entre une certaine nature et un certain peintre; le paysagiste ne fait qu'un avec son site, c'est le site prenant conscience de soi.



Sisley. Une Rue à Marlotte.

Ces années d'après la guerre de 1870 (qui comptent parmi les plus inexorablement inquiètes de sa vie devenue incertaine et précaire), sont les « années d'or » d'Alfred Sisley. C'est dans sa manière de peindre un moment unique de modération, de tact et de justesse; il sait de son métier exactement ce qu'il lui faut, sans plus, pour s'exprimer avec décence, avec une précision d'un raffinement sobre, sans virtuosité comme aussi sans trop d'insistante analyse.

On a pu dire qu'entre 1870 et 1880 personne n'a été plus près de Corot que lui, que nul de sa génération n'a mieux tenu le flambeau divin du « petit papa », que le maître de Ville-d'Avray n'a pas eu d'héritier plus original de son tendre génie. Les critiques et les collectionneurs d'alors ne s'habituaient pas à ses tons de lilas rosé adoptés pour rendre les effets de plein soleil, et les décrétaient faux; déconcertés par ces paisibles audaces, ils vouaient le pauvre artiste à toutes sortes de déboires et d'avanies. A deux ventes aux enchères de l'hôtel Drouot (1875 et 1877) ses toiles n'atteignirent que des prix désastreux. Sisley, en ces temps cruels, fut le plus éprouvé du groupe; Cézanne vivait de la pension paternelle; Renoir brossait des portraits tant bien que mal payés; Monet et Pissarro, ayant commencé avant Sisley, évitaient la misère puisque le prix de leurs ouvrages ne descendait point au-dessous de cent francs. Sisley, arrivé le dernier, se trouva dans un tel abandon qu'il fut contraint à donner ses toiles pour trente et vingt-cinq francs. Un pâtissier-restaurateur nommé Murer (qui devait plus tard peindre à son tour et écrire des romans), ouvrit sa bourse, ou plutôt accueillit à sa table ces grands peintres réduits à un dénuement extrême. S'il n'y avait pas eu le bon Murer (qui a laissé une magnifique collection) qui sait si Sisley et les siens eussent mangé tous les jours? Mais s'il désespéra, jamais il ne consentit la moindre concession, en vue d'amadouer l'hydre publique. Il demeura fidèle à son idéal, cherchant parfois des effets plus prononcés, des jours plus colorés, des lumières plus crues et fortes, conduisant ses pâtes vers une peinture plus heurtée, plus prismatique, plus divisée. C'est sa moins bonne période; sans atteindre à l'intensité, il perd en charme et en finesse; et ses tableaux ont alors un je ne sais quoi de pesant et de pénible qui fait regretter la note perlée d'antan. Les dernières années de l'artiste se déroulèrent à l'ombre de l'église de Moret-sur-Loing; sa maisonnette s'y adossait; avec sa petite porte basse trouant le mur du jardinet, elle offrait l'as-

pect d'un presbytère de desservant pauvre. Toute la journée Sisley peignait sur les bords du Loing, parmi les arbres du canal, au milieu des cabanes en planches goudronnées et disjointes des mariniers de Saint-Mammès. C'est là qu'il mourut, le 20 janvier 1899. Une seule faveur, un seul adoucissement avaient été accordés à ce paria. Vers la fin de sa carrière, lors de la création de la « Société Nationale des Beaux-Arts », alors dénommée « Champ de Mars », après le schisme qui coupa en deux parties le vieux Salon des Champs-Elysées (ce « Salon de Bouguereau » où Cézanne aspirait à être reçu), Sisley put être admis en cette compagnie devenue aujourd'hui le plus fermé des cénacles. Il obtint de cet accueil une relative consécration. Dès sa mort, par un de ces revirements dont les annales de la peinture indépendante offrent de fréquents témoignages, ses toiles méprisées montèrent à de gros prix. Lors d'une vente, en 1900, l'*Inondation* fut adjugée pour le taux retentissant de quarante-trois mille francs au comte de Camondo qui l'a léguée au Louvre, avec sa collection. Et les habitants de Moret édifiaient par souscription un monument à l'artiste, près du pont de la petite ville.



Armand Guillaumin. Agay le matin. (Photo Durand-Ruel)

Un dernier trait, pour compléter notre croquis. Alfred Sisley, un jour de janvier 1892, écrivit à un ami qui demandait divers éclaircissements sur son « esthétique », ces lignes révélatrices : « *Le motif doit toujours être rendu d'une façon simple. Elimination des détails superflus. Il y a toujours dans une toile un coin aimé; C'est un des charmes de Corot et aussi de Yongkind. C'est l'émotion de l'exécutant qui donne la vie à son œuvre. Il faut et il suffit que les objets soient rendus avec leur texture propre; il faut surtout qu'ils soient enveloppés de lumière comme ils le sont dans la nature....* » Et plus loin, Sisley, peintre délicieux des ciels, prononce : « *C'est le ciel qui doit être le moyen essentiel; le ciel ne peut pas n'être qu'un fond. Il contribue au contraire à donner de la profondeur par ses plans — car le ciel a des plans ainsi que les terrains; — il donne aussi le mouvement par sa forme, par son arrangement, en rapport et en accord avec l'effet ou la composition du*

tableau. Je commence toujours une toile par le ciel.... »

Si Corot est le peintre attitré de l'Artois, de la Saintonge, et des étangs argentés de Ville-d'Avray, Millet le narrateur de Barbizon et de la plaine de Chailly, Théodore Rousseau le prêtre de la forêt de Fontainebleau, Sisley le poète du Gâtinais, et plus tard Raffaëlli le Coppée pictural des « fortifs », Armand Guillaumin restera comme l'historien de la Creuse.

La terre d'élection de ce franc et sonore paysagiste, parfois inégal parce qu'il n'a pas fait un tri suffisant dans son œuvre innombrable, est la Creuse ; il en a scruté le sol volcanique, l'anatomie des granits, l'ondulation des vallées, la structure des arbres. C'est là que sont nées ces pages qui demeureront, ces torrents bouillonnants, cette Sedelle fraîche et limpide qui se bat contre les pierres, et les ruisselets encaissés reflétant le firmament en leur moire cristalline. C'est là qu'il a capté les matins de novembre où la neige ouate précieusement le squelette des branches dénudées ; c'est là qu'il surprend les aubes d'avril où le grésil et la meurtrière gelée blanche scintillent sous une lumière pâle, saupoudrant l'humus qui brille de givre, et les collines dont la crête rosée s'orne de ruines féodales démantelées. C'est là que Guillaumin a brossé ses ciels adorables, de rose tendre, d'émeraude et de turquoise, et les lointaines perspectives des cimes violâtres perdues dans les vapeurs aériennes. Et c'est là qu'il a magnifié l'automne royal et ses sous-bois feutrés de lichens et de mousses.



(Photo Durand-Ruel)

Armand Guillaumin. Chemin sous les arbres.

On l'a accusé de brutalité ; il est souvent d'une autoritaire véhémence. Mais nul art n'est plus subtil, quand le sujet commande ; Guillaumin ouït et restitue les accents divers de la nature ; quand elle se fait caressante, l'artiste obéit, et se fait âpre si elle gronde. Il n'a pas de manière, n'ayant, en art, jamais menti. Si on a taxé Guillaumin d'acidité, c'est que, soucieux de matière et d'émail, il veut des éléments de durable vertu ; certaines toiles, dès que peintes, paraissent aigres, rèches. Mais regardez un Guillaumin ancien ; il est patiné, ambré, chaud ; les tons se sont fondus, agatisés, rentrés les uns dans les autres. Il n'est que d'attendre ; la peinture fabriquée de main d'ouvrier, avec des valeurs précises — et pas de bitume — peut défier le temps ; son heure sonne toujours. Et il en est des Guillaumin comme des ouvrages de tous vrais coloristes. Croyez-vous que les Tintoret avaient, lorsque le fils du teinturier les peignit pour la confrérie de Saint-Marc et le Palais Ducal, cet aspect vénérablement éteint que leur ont infligé les siècles révolus et surtout les couches de vernis des conservateurs de musées ? Que non pas ! ces toiles étincelaient, flambaient d'éclat, de force rude et de vie ardente, à en suffoquer les membres de l'Institut de la cité des Doges — s'il y avait eu un Institut à Venise au seizième siècle (mais il n'y en avait pas).

Il serait injuste, esquissant à grands traits une succincte histoire du mouvement impressionniste français, d'omettre quelques noms de ceux qu'on a appelés à juste titre les artistes secondaires du groupe. Louis Lépine, qui n'eut pas à participer aux luttes héroïques (bien que nous trouvions son nom parmi les exposants de la première heure, en avril 1875, chez Nadar), côtoya l'école de 1874 et ne fut pas sans influencer quelques-uns de ses meilleures adeptes. Né en 1825 et mort très pauvre en 1892, il avait été l'élève de Corot et subit l'ascendant de Yongkind. Ses vues de Paris, ses quais et ses berges de la Seine, a pu dire M. Henry Marcel, sont,



Sisley. Le pont de Moret.

(Photo Durand-Ruel)

dans leur tonalité blonde, des morceaux d'une séduction rare, où la fine atmosphère de la grande ville s'irise doucement de la lumière diffuse.

Gustave Caillebotte, dont le Salon d'Automne de 1922 tenta la résurrection lors d'une rétrospective qui suscita plus de sympathie et de curiosité que de réelle admiration, aura plutôt joué un rôle historique que plastique. On sait en effet que sa donation, le legs Caillebotte à l'Etat, fit entrer *de force* au musée du Luxembourg, malgré l'opposition désespérée de l'Institut, un lot important des œuvres les plus significatives de ses amis. Caillebotte était un amateur fortuné, domicilié à Argenteuil, qui soutenait les impressionnistes, compagnonnait avec eux, et peignait... à leur manière, sans affirmer une personnalité foncière. Certaines de ses toiles, notamment les *Raboteurs de parquets* et les *Peintres en bâtiment*, attestent une observation intelligente des gestes du travail et de la flânerie.



(Photo Durand-Ruel)

Armand Guillaumin. Jardin.

Albert Lebourg, toujours vivant et « solide au poste », comme Armand Guillaumin, mérite (mieux que l'agréable Vignon, succédané de Camille Pissarro) une mention plus décisive. Lebourg, bien qu'il ait manifesté à diverses reprises des mérites de construction forts évidents, (à noter, en ce sens, son *Pont-du-Château* du musée de Rouen) est surtout goûté pour la grâce et la souplesse de son limpide talent. C'est le peintre de l'air, de l'eau, des ciels fluides, plutôt que des terrains. Après avoir débuté comme orientaliste, en une série algérienne d'un coloris ardent et d'une facture analytique jusqu'à la minutie, il revint en France, peignit l'Auvergne, la Limagne granitique, les matins d'hiver, les gelées blanches, Paris et Notre-Dame.



(Photo Durand-Ruel)

Lépine. Le Jardin des Tuileries.

Mais c'est la Normandie qui est son délice, et si je puis dire, sa meilleure source inspiratrice. La Seine, ses nobles et riantes courbes en aval de Rouen, aux alentours de Croisset et de la Bouille ; le ciel normand, clair ou brouillé ; des fumées d'or, d'argent, d'étain ou d'améthyste ; des ciels chargés d'eau, des vapeurs, des nuées, écharpes câlines lilas, gris perle, orange, capucine, mauve, bleu appâli ; des buées, des miroitements, des chatoiements ; les reflets, les subtils rapports, le perpétuel échange qui s'établit entre le fleuve et le ciel.... Lebourg est un joli petit-maître, qui se tient modestement à mi-côte. Pour



(Photo Durand-Ruel)
Caillebotte. Le Jardin de l'artiste.



(Photo Durand-Ruel)
Caillebotte. Les Peintres en bâtiment.

traduire avec amour les mille et une irisations des spectacles naturels, sa palette a comme dominantes le cinabre d'or, le bleu de Prusse et l'émeraude.

Roger Marx a caractérisé avec bonheur le talent d'Albert Lebourg : « Il vit dans un perpétuel émerveillement, promène sur le monde des yeux d'enfant étonné et ravi. Malgré les années, sa sensibilité s'émeut toujours avec la même vivacité, la même bonne foi chaleureuse ; les trois mille tableaux qu'on lui doit sont autant de confidences innocentes de son trouble et de sa joie de peindre ; incomparables de variété, ils décèlent une curiosité attentive et profonde, affirment ses préférences pour les pays de hauteurs et de brumes, pour les saisons de mélancolie et de deuil, les heures féeriques où la nature parle au cœur de l'homme, dans l'abandon de l'éveil ou aux approches mystérieuses de la nuit. »



(Photo Durand-Ruel)
Lépine. Le Pont de l'Estacade à Paris.



RENOIR — La COUSEUSE

Collection Paul Rosenberg

CHAPITRE IX

RENOIR



É à Limoges le 25 Février 1841, Pierre-Auguste Renoir était issu d'une vieille famille d'artisans. Son tempérament, ses goûts artistiques, son esprit reflètent ses origines. La santé morale, l'équilibre intellectuel, tout cet ensemble de vertus qu'on appelle le bon sens français et qui forment — pour un artiste moderne privé de discipline traditionnelle — un précieux apport, est un des traits distinctifs de son caractère. Dans l'impressionnisme, dont il déborda les cadres, Renoir a joué le rôle, non pas d'un élément pondéré, ni d'un régulateur, mais d'un lien entre l'art d'aujourd'hui et ces grands maîtres du passé auxquels il voua toute sa vie durant une pieuse admiration et dont il sut vivifier l'enseignement.

Arrivé à Paris, Renoir entre en qualité d'apprenti dans un atelier de peinture sur porcelaine, industrie qui était florissante et prospère avant la découverte des procédés de décoration mécanique. Il orne de motifs floraux des plats, des assiettes, des tasses, et gagne sa vie honorablement. Certains historiographes de Renoir attribuent une grande importance au premier métier qu'il exerça et dont l'ascendant sur sa production picturale ultérieure paraît en effet incontestable. Les tons clairs, luisants et émaillés, la fraîche et savoureuse matière du kaolin purent influer heureusement, sinon sur sa vision, du moins sur sa façon de peindre. D'autre part, Renoir conserve de tout temps ce goût de l'apprentissage et du travail manuel bien accompli, cette probité et cette conscience professionnelle qui le garantissent contre certaines théories et le mettent à l'abri de tout dilettantisme. Entre les peintres officiels qui tournent le dos à la nature, méconnaissent ses vertus et répètent les formules apprises, sans même essayer de comprendre le sens authentique de la grande tradition, et ses camarades de combat, les Impressionnistes, qui trop souvent sacrifient les lois éternelles de l'art à l'ivresse des nouvelles découvertes techniques, le génie lucide de Renoir affirme la belle continuité de la peinture française, restitue aux maîtres leur ancien prestige et renoue le fil partiellement rompu d'une tradition toujours vivante et féconde, bien que méconnue par ses contemporains.



(Photo Durand-Ruel)

Renoir. Portrait de Renoir.

Devenu peintre sur stores, après la fermeture de l'atelier où il fit ses débuts, non sans nourrir le secret espoir d'entrer un jour à Sèvres, il acquiert bientôt dans son nouveau métier une maîtrise et une expérience qui lui permettent de vivre pauvrement mais à l'abri du besoin. Renoir occupe déjà ses loisirs à visiter le Louvre, un carnet de croquis à la main. Puis sa vocation de peintre se précisant, il entre chez Gleyre, où il rencontre Bazille, Monet et Sisley. Il semble que le premier véritable professeur de Renoir, celui qui lui a révélé les principes initiaux



Renoir. Femme à la fontaine. (Photo Durand-Ruel)

de l'art de la peinture ait été le vieux Diaz, qu'il connut dans la forêt de Fontainebleau. C'est là aussi qu'il vit travailler Corot, dont l'exemple demeure toujours présent à sa mémoire. Les goûts littéraires de Renoir et la conformation de son intelligence dénotent un esprit très sain, du plus normal équilibre ; il dévore avec un plaisir qu'il ne cherche point à dissimuler les romans d'aventures d'Alexandre Dumas père. Il goûte le théâtre d'Alfred de Musset ; en pleine crise réaliste, il réagit contre l'esthétique de « la tranche de vie ». Trop épris du dix-huitième siècle en peinture pour apprécier le néo-classicisme de David et de son école, il se réfère directement aux maîtres des Flandres et de Venise qui tonifièrent notre art, lorsqu'anémié à la fin du dix-septième siècle, il subissait l'influence académique de Rome. Après Gustave Courbet sur lequel se fixent alors tous les regards, il étudie Eugène Delacroix, génie assez parent du sien. Renoir est refusé au Salon de 1863. En 1864, il est reçu avec un tableau intitulé *Esmeralda*. En 1865, il expose un portrait de femme et une *Soirée d'été*. La première toile marquante dans son œuvre est le *Cabaret de la mère Anthony* (1866), tableau naturaliste traité en clair-obscur. Suivent la *Diane chasseresse* et cette *Lise*, où font leur apparition les premiers symptômes de l'impressionnisme. L'intention de lier le personnage avec le fond d'arbres, d'accorder les tons, de créer une ambiance lumineuse, décèle un grand peintre en voie de formation, qui emprunte encore à ses maîtres certains modes et n'a pas trouvé sa propre manière, mais dont la forte personnalité s'impose même dans les moindres détails. Tributaire de Courbet et de Manet, Renoir se distingue de ces peintres par son don lyrique et par son détachement de la réalité. Ce n'est que beaucoup plus tard que, sentant l'impérieux besoin de retrouver le sens matériel de la forme, il inaugurera, au risque d'effleurer le graphisme, sa période dite linéaire.

Dans le livre qu'il dédia à l'œuvre de Renoir, en 1912, Julius Meier-Graefe fait ressortir le caractère éminemment français du peintre de la *Loge* et du *Mou-*



(Photo Bernheim jeune)

Renoir. Le déjeuner.

lin de la Galette. Sans doute, si multiples qu'aient été les influences subies par Renoir au cours de sa carrière, elles n'ont jamais porté atteinte aux qualités intrinsèques de son œuvre, elles n'en ont pas altéré le style organique. C'est que la peinture était pour Renoir un langage fonctionnel et non un champ d'expériences techniques. Aucune découverte nouvelle, si attachante, si curieuse qu'elle fût, n'a dérouté ce grand artisan du pinceau, de qui le subtil jugement, le scepticisme et l'esprit formé au contact des maîtres étaient de sûrs garants contre ces engouements éphémères dont ses contemporains étaient les victimes. Il serait toutefois injuste de méconnaître l'ascendant exercé sur lui par Monet, qui fut l'inspirateur du groupe et qui, après lui avoir fait connaître Courbet et Manet, facilita son affranchissement. Renoir avait peint vers 1868 un *Clown au cirque*, sinon dans la manière du maître franc-comtois, du moins selon un esprit conforme à ses principes. La *Grenouillère*, tableau clair, d'une facture divisée et plus simple, attesta le rôle bienfaisant que joua l'impressionnisme dans le développement artistique de Renoir. Car si réels qu'aient été son sens de la mesure, son désir de rester fidèle à la tradition et sa défiance à l'endroit de certaines recherches modernes, il n'a pu retrouver la grande peinture qu'en imprimant à son art une direction nouvelle. Sans doute, Renoir n'a-t-il jamais été un impressionniste au sens littéral du mot. Aussi bien ses préférences personnelles, son tempérament et son esthétique plus pratique d'ailleurs que théorique, l'éloignent ou du moins paraissent l'éloigner de Sisley, de Claude Monet et de Pissarro. Renoir n'a jamais consenti à sacrifier à la représentation exacte des phénomènes atmosphériques les lois de la peinture. Tandis que les efforts de Monet tendent vers l'enregistrement des perceptions optiques, Renoir pense toujours au tableau et à ses vertus spécifiques. L'ouvrier, l'exécutant ont le pas sur le théoricien.



(Photo Durand-Ruel)

Renoir. Mère et Enfant.



(Photo Bernheim jeune)

Renoir. Nu en plein air.

C'est ainsi, écrit M. Vollard, qu'il s'élève contre la méthode de travail impressionniste. Après avoir fait



(Photo Bernheim jeune)
Renoir. Liseuses.

l'expérience des tableaux peints entièrement en plein air, il constate que les toiles d'apparence les plus lumineuses deviennent sombres lorsqu'on les transporte à l'atelier.

Tandis que les impressionnistes considéraient que l'observation de la nature et de ses aspects extérieurs était la base essentielle de l'art, Renoir apprenait son métier au musée et préconisait l'étude des maîtres anciens, dont il parlait avec enthousiasme et en connaissance de cause. M. Vollard nous rapporte ses propos sur Véronèse qu'il opposait volontiers, en raison de l'intensité lumineuse que conservent aujourd'hui encore des tableaux du grand Vénitien, aux tenants obstinés de la technique impressionniste et surtout néo-impressionniste.

Soucieux de l'aspect futur de ses tableaux, il condamnait l'emploi des tons purs, préconisé par Seurat et Signac, ces tons étant susceptibles de travailler séparément et de modifier par la suite leurs rapports respectifs et l'harmonie générale de l'œuvre peinte.

Le paysage — (les paysages de Renoir sont, dirait-on, des gemmes broyées) — tient sans doute une place importante en son œuvre, mais il est surtout et d'abord un peintre de figures.

Dans les ateliers qu'il occupe successivement rue Notre-Dame-des-Champs et rue Saint-Georges, il brosse des nus et des scènes de la vie parisienne.

Il est le peintre de l'ouvrière parisienne de la seconde moitié du XIXe siècle.

Il la pare de mille attributs qui en font un être à la fois légendaire et intime. Il puise son inspiration dans les spectacles quotidiens.

Ses baigneuses et ses nymphes sont des contemporaines.

Tout comme les personnages mythologiques de Véronèse et de Tintoret étaient des Vénitiennes, les blonds modèles de Renoir sont des filles de Paris, dont il



(Photo Bernheim jeune)
Renoir. Buste de Femme.



(Photo Bernheim jeune)
Renoir, La Guitariste.



(Photo Durand-Ruel)
Renoir. Jeune fille cousant.



(Photo Durand-Ruel)
Renoir. La marchande de fruits.



(Photo Durand-Ruel)
Renoir. Portrait de M. Murer.



(Photo Durand-Ruel)
Renoir. Tête de femme.



Renoir. Baigneuse. (Photo Durand-Ruel)

généralise le type et qu'il transfigure, en prenant soin de leur conserver leur caractère de midinettes souriantes, aux chairs grasses et fraîches, aux allures libres, aux fins minois.

Delacroix a été de tout temps le maître préféré de Renoir. Il l'a étudié de très près. Les *Parisiennes habillées en Algériennes* (1872) rappellent les *Femmes d'Alger* tant par le sujet que par l'ordonnance et l'agencement des formes. Mais s'il emprunte au maître des *Massacres de Scio* certains procédés, son tempérament plus calme, plus pondéré, moins entaché de romantisme, l'oblige à produire des œuvres dont la fougue de Delacroix est absente, mais qui dégagent une impression de richesse forte, ample sereine et d'harmonieuse plénitude.

On suit parfaitement la courbe décrite par le talent de Renoir, à partir de la *Loge* (1874) jusqu'aux *Panneaux décoratifs* de la collection Vollard (1879), en passant par la *Danseuse*, œuvres où se manifestent clairement sa volonté d'économie et son esprit de discipline. Cette même économie de moyens, jointe à une sensation de faste et de noble aisance, se fait jour d'ailleurs dans la *Loge* qui est le double portrait d'un modèle de Renoir, habillé en grande dame, et du propre frère de l'artiste. Et voici le portrait de la *Petite Durand-Ruel*, toile presque vaporeuse, d'une rare distinction, et d'une couleur comme indéterminée. Les contours s'estompent de plus en plus, le modelé tend à disparaître. Mais l'ensemble reste précis. Cette fusion des éléments, cette conception quasi panthéiste du monde extérieur, cette légèreté de touche, cette tendresse de doigté atteignent peut-être à leur apogée dans le fameux *Moulin de la Galette*. La facture s'affine dans le *Portrait de la Famille Charpentier*. Cette toile, construite comme un tableau de maître, semble brodée de couleurs, si pure, si pénétrante, si savamment répartie est leur trame. En 1881, Renoir fait un voyage en Italie et en Algérie, voyage qui ne lui laisse que peu d'impressions. Il peint pendant ses déplacements la *Baigneuse de Naples* et la *Petite Algérienne*. A ce moment se produit dans l'âme de l'artiste un



Renoir. Composition (Photo Bernheim jeune)

revirement que l'on ose à peine qualifier de brusque, quand on songe au processus logique et à la belle continuité de son évolution. Renoir n'a jamais caché son admiration pour Jean-Dominique Ingres, qui passait, auprès des impressionnistes, pour un académique et que Cézanne lui-même dédaignait. Au Louvre, en copiant Delacroix, Renoir regardait du coin de l'œil la *Grande Odalisque* du maître montalbanais. Il ressentit alors la nécessité de rendre à la ligne sa valeur matérielle d'élément tangible et plastique. Il fit un héroïque effort pour localiser la couleur, pour l'inscrire dans les limites de la forme. Il dota, lui le coloriste né, la ligne, le contour, la silhouette, d'une force expressive et d'un sens nouveau. La *Danse à la ville* et la *Danse à la campagne* (1883), la *Baigneuse* (1885) font déjà pressentir le couronnement de ce travail de révision.



(Photo Durand-Ruel)

Renoir. Baigneuses.

Les *Baigneuses*, de la collection Blanche (1885) sont l'œuvre maîtresse dans laquelle Renoir rejoint, par delà Ingres, de qui l'influence n'y est même pas très perceptible, Girardon, le sculpteur du grand siècle, dont les reliefs décoratifs ornent le bassin de l'allée des Marmousets à Versailles. Il est peut-être excessif de prétendre que le Primatice et les peintres anonymes de notre glorieuse Ecole de Fontainebleau sont les pères spirituels de cette œuvre. Il est du reste assez difficile de distinguer la part des influences étrangères chez Renoir, qui parvient toujours, non pas à les résorber, mais à les intégrer. Contentons-nous de dire que la science artisane de l'ex-peintre sur porcelaine éclate ici dans toute son ampleur. Que nous voilà loin de l'impressionnisme et même du Renoir somptueux et fervent qui distille les taches de lumière dans le *Repas des Canotiers !* Une matière lisse, tel un pur émail, des linéaments aigus et rythmiques, et une couleur franche, à peine modulée qui anime et fait



(Photo Bernheim jeune)

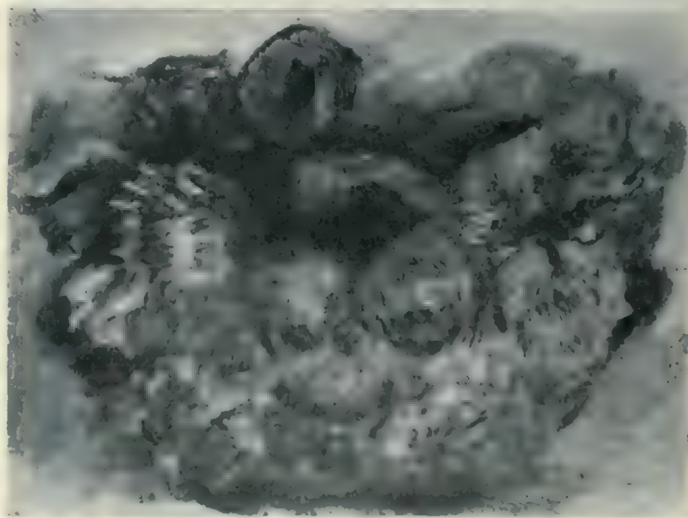
Renoir. Jeune fille écrivant.



(Photo Durand-Ruel)
Renoir. Fillette au Faucon.

vivre les surfaces, voilà quels sont les signes distinctifs de ce tableau unique dans l'immense production du peintre. On ne peut toutefois passer sous silence *l'Après-midi à Wargemont* (1884) qui fait pendant dans la Galerie Nationale de Berlin à la *Serre* de Manet. Ce tableau, traité par touches divisées, représente au point de vue technique un magnifique apport ; les tons blancs, rouges, verts, bleus et orangés sont répartis sur l'ensemble du tableau et créent un mouvement de la couleur vraiment neuf. Les mêmes tons reviennent comme des leit-motiv et scellent l'unité de l'œuvre peinte. Renoir n'a pas différencié les matières, ni tenu compte de l'altération optique que subissent les objets du fait de leur position par rapport au spectateur. Il les a peints tous avec une précision égale, tels qu'ils sont et non tels qu'il les voyait. Un portrait de fillette fait en vue de ce tableau évoque les effigies tranchantes de quelque quattrocentiste. Seulement, celui que l'on surnomma plus tard le Patriarche de Cagnes, a su tenir compte de la leçon impressionniste et vivifier la forme par la couleur, une couleur dont il s'est servi avec une science qui est l'aboutissement de longs travaux et de studieuses recherches. Dans les *Pêcheuses de moules* (1895), dans la *Jeune fille au piano* (1892), il assouplit son métier et semble revenir à son ancienne manière. Dans la *Partie de volant*, il situe sur un fond de paysage nébuleux des figures presque graphiques et peintes dans les couleurs locales. Mais ce tableau n'est qu'un accident dans l'œuvre de Renoir et forme un essai moins heureux que cet *Après-midi des enfants à Wargemont*, toile homogène dont l'écriture sobre, exempte de dégradés et de graduations susceptibles de réduire la portée de la couleur et son pouvoir émotif, est un des tableaux les plus curieux et les mieux réalisés qu'aient peints Renoir.

Parvenu à la maîtrise et à l'excellence, ayant conquis le succès public, Renoir aurait pu s'arrêter. Au contraire, il se renouvelle. Entre 1890 et 1900, il tâtonne et se cherche. En 1905, la couleur reprend le dessus, combat la forme, se répand à la surface du tableau et pénètre ses arcanes. Maître de lui-même et de son métier, il donne libre cours à ses deux facultés inventives. Cette couleur, dont il cherche si longtemps à connaître les propriétés, il se l'assujettit. Pareille à du métal en fusion, elle envahit progressivement la ligne, en fait sauter la fragile armature, éclate en rutilantes fanfares et entonne un hymne dans lequel on retrouve par moment les refrains assourdis des voix illustres d'Eugène Dela-



(Photo Bernheim jeune)
Renoir. Fleurs.



Renoir. — Le Moulin de la Galette. Musée du Luxembourg.

croix, de Fragonard, de Pierre-Paul Rubens et de Véronèse.

Renoir passe aux yeux du public pour un maître dans l'art d'évoquer la joie de vivre, l'abondance, la volupté, la jeunesse, le grain savoureux des fruits mûrs, et la splendeur des corps féminins aux reins amples, aux attaches épaisses. Il est grand pour avoir su, sans faire la moindre concession, sans abdiquer la moindre parcelle de sa riche personnalité, être abstrait et vivant à la fois. Tels les maîtres de jadis, il conquiert l'homme simple par sa merveilleuse vision du monde extérieur, réduit à l'état de peinture, et permet aux artistes véritables d'oublier la signification de ses tableaux. Il est le peintre le plus authentique, celui pour qui tous les spectacles de la nature servent prétextes à des variations colorées, celui qui ne traduit, ni ne transforme ni n'interprête, mais recrée.

Une telle liberté est la résultante d'un sérieux travail d'analyse. Les études directes sont nombreuses dans l'œuvre de Renoir. Son indépendance par rapport à la nature n'est ni une marque de faiblesse ni une de ces pirouettes auxquelles se complaisent si souvent nos contemporains lorsqu'ils se trouvent en présence des problèmes difficiles. La liberté de Renoir n'est qu'une discipline librement consentie.

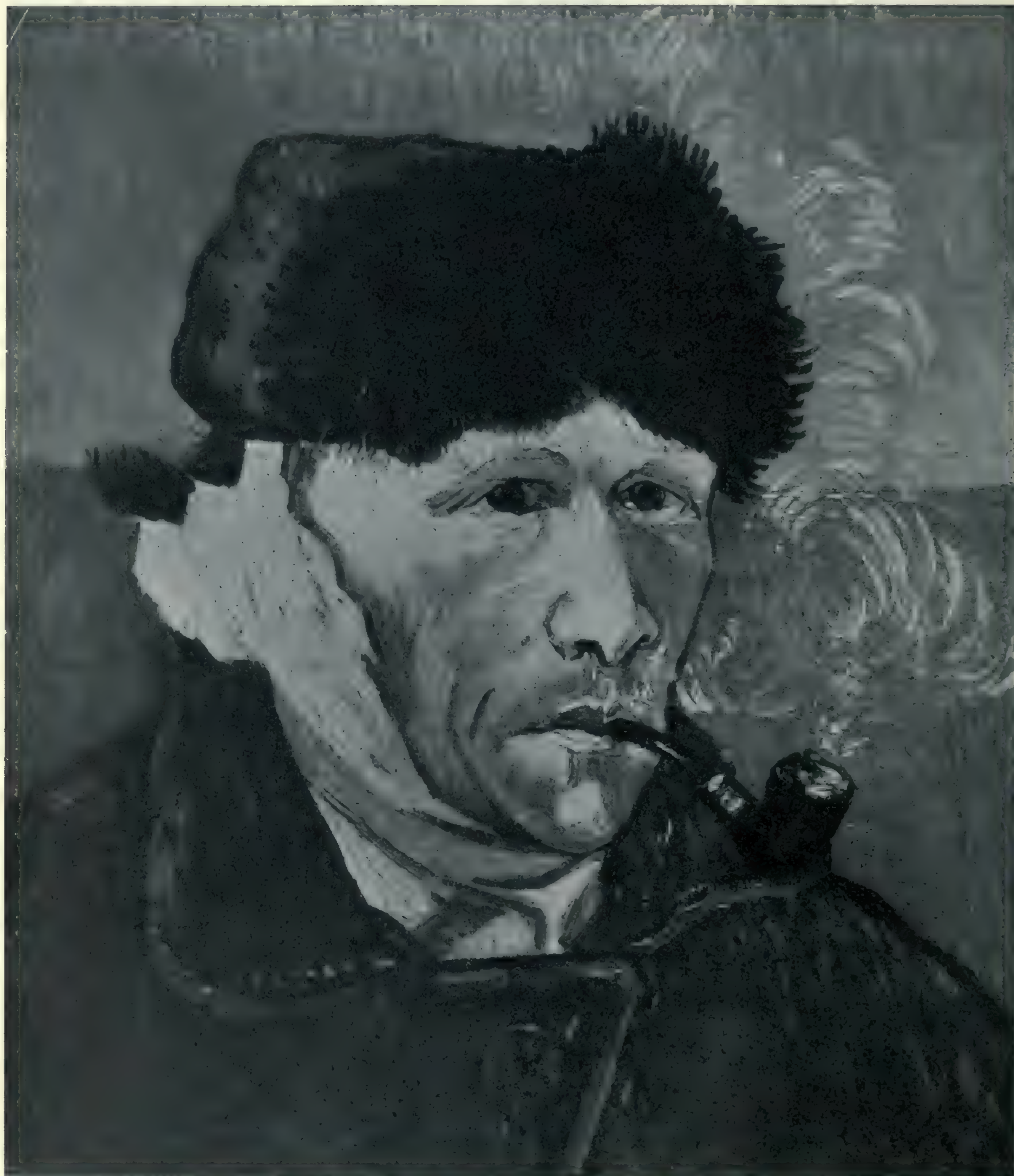


Renoir. La loge. (Photo Durand-Ruel)

Durant la dernière période de sa vie, Renoir a peint d'innombrables baigneuses, des nus, des portraits, des fleurs, des natures-mortes et quelques rares panneaux décoratifs. Devenu infirme, il passait, à partir de 1901, ses étés à Cagnes et ses hivers à Essoyes en Bourgogne. Il a exécuté des portraits de famille, ceux notamment de sa femme allaitant, et des effigies de son jeune fils Coco. Comme Géricault, comme Edgar Degas, il a été sculpteur et fit modeler sous sa direction cette belle statue de *Venus Victrix* qui figura pour la première fois à la « Triennale » de 1916, et a fait songer aux nobles allégories d'Aristide Maillol, à la *Pomone* et la *Flore*.

L'on peut contester la dernière manière de Renoir, l'on peut en discuter le dessin et critiquer l'ossature formelle. On ne niera pas qu'elle constitue l'expression la plus complète et la plus significative de son génie créateur.

Renoir est mort dans sa villa de Cagnes en 1920, à l'âge de 79 ans. Est-il nécessaire de redire les paroles ultimes qu'il prononça? A l'agonie, le maître murmurait d'une voix défaillante : « Je crois faire encore des progrès. »



(Photo Druet)

Vincent Van Gogh. Portrait de l'Artiste.

CHAPITRE X

VINCENT VAN GOGH



OUTES les fois qu'apparaissent dans l'Art Français du XIXe siècle des symptômes d'épuisement ou de décrépitude, toutes les fois que fléchissent les forces des créateurs, et que le cours normal de l'évolution semble se ralentir, des hommes nouveaux qui jouent le rôle de prospecteurs suscitent de nouvelles énergies et rendent à la peinture sa vigueur primitive. C'est ainsi que Jean-Dominique Ingres détourne les davidiens de l'étude trop exclusive de l'archéologie et les oriente vers la contemplation de la réalité vivante. C'est ainsi qu'Eugène Delacroix fait revivre le culte des grands Vénitiens et tente d'exprimer le tragique de l'esprit moderne à travers le prisme des légendes antiques qu'il a connues et qu'il transfigura. C'est ainsi que Constable révèle le paysage aux peintres français alors indifférents au charme de la nature. C'est ainsi que Courbet abandonne les sujets nobles et graves pour peindre des travailleurs et pour emprunter à la vie quotidienne les motifs de ses œuvres. C'est ainsi que Manet et les Impressionnistes inaugurent la peinture de plein air, révisent les valeurs picturales et portent le coup de grâce à l'art académique. Est-il excessif de prétendre que Vincent Van Gogh, qui fut toute sa vie durant tributaire, de la France, s'acquitta envers elle de sa dette et la gratifia des œuvres dont le caractère, le style et la force explosive révèlent un artiste qui mania la couleur avec une audace fiévreuse et détermina ce mouvement dit fauve, grâce auquel naquit un art, sans doute issu de l'impressionnisme, mais générateur de conceptions nouvelles.

La vie de Vincent Van Gogh est un roman épique, d'un rythme saccadé, dont l'action rapide, intense, trépidante, se déroule tantôt au pays noir, parmi les mineurs qu'il évangélise, et tantôt sous le ciel provençal, à Arles, où il peint ses meilleurs tableaux dans un tel état d'exaltation, que la démence s'empare de son cerveau malade.



(Photo Paul Rosenberg)

Vincent Van Gogh. Le petit du Facteur.

Van Gogh est né le 30 mars 1853 à Groot Zundert dans les Pays-Bas. Son père était un pasteur protestant. Plusieurs membres de la famille de sa mère avaient fait partie du clergé. Fort jeune, Vincent est placé en qualité de vendeur à la maison Goupil à Paris. Mais son caractère ombrageux ne convient guère à l'emploi qu'il tient. On l'envoie à la succursale de Londres. Il y tente la chance avec un insuccès égal. C'est là qu'il prend le premier contact avec les choses de l'art et qu'il apprend à aimer la peinture. Renvoyé de la maison Goupil, il cherche un nouvel emploi et entre comme

professeur de français chez un pasteur anglican qui recevait quelques élèves à Ramsgate. Dès son enfance, Van Gogh porte un vif intérêt aux questions religieuses. Pendant son séjour en Grande-Bretagne, il fréquente les églises avec assiduité et ses penchants mystiques se précisent chaque jour davantage. Cependant son nouveau patron le congédie, et, dénué de ressources, il rentre chez son père. Par la suite, il repart pour Dordrecht, où il trouve un emploi de commis dans une librairie et fait la connaissance d'un pasteur distingué qui l'engage à suivre sa vocation. A Amsterdam il travaille à l'effet d'obtenir les grades réguliers en théologie. Une fois encore il échoue dans son entreprise et va catéchiser les mineurs au village de Watines près de Mons. Quelques mois plus tard, son père le trouve épuisé et malade, ayant fourni un héroïque effort en soignant les typhiques. De retour à la maison paternelle, Van Gogh s'adonne entièrement à l'art de la peinture. Il dessine des mineurs et des scènes de travail. Son art rude et austère n'a aucune chance de plaire aux acheteurs. Ses parents peuvent à peine subvenir aux besoins d'une famille nombreuse.



Vincent Van Gogh. Nature morte. (Photo Paul Rosenberg)

Van Gogh quitte donc Groot Zundert et se rend à La Haye auprès du peintre Mauve dont il est parent. Cet artiste lui cède généreusement un coin de son atelier et lui donne des leçons. Mais le caractère indépendant de Van Gogh s'accommode mal de cet enseignement. Dans un accès de rage, il lançe par terre un plâtre d'après l'antique et quitte Mauve, de qui les conseils prudents répugnent à sa nature. Nous voyons encore Van Gogh à l'Académie, alors réputée, d'Anvers. Il part enfin pour Paris, après la mort de son père et entre à l'atelier Cormon. L'artiste a déjà dépassé la trentaine. Il s'efforce pourtant avec persévérance et obstination de copier les modèles aussi fidèlement que possible. Sa vision personnelle et si hardie du monde l'oblige à déformer. Cormon renonce bientôt à le corriger, et le fougueux jeune homme quitte l'Ecole des Beaux-Arts, sans avoir tiré grand profit du stage accompli en cette vénérable maison.

Avant son arrivée en France Van Gogh avait subi l'influence des peintres hollandais du dix-neuvième siècle parmi lesquels Israëls était le plus illustre. Il peignait sombre, traitant des sujets populaires. François Millet exerça peut-être une première emprise sur sa formation artistique. Mais il ignorait tout des recherches techniques des peintres impressionnistes. La situation qu'occupait Théodore Van Gogh, frère du peintre, à la maison Goupil, facilita grandement les débuts de Vincent à Paris. Jouissant d'un certain crédit auprès de ses patrons, Théodore Van Gogh était parvenu à leur imposer divers peintres d'avant-garde, dont Claude Monet et Camille Pissarro. C'est dans le magasin de vente que dirigeait son frère sur les grands boulevards que Vincent Van Gogh a pris contact pour la première fois avec la peinture moderne. Son art se transforme rapidement et subit une sorte de métamorphose. L'étude de Delacroix et le commerce des Impressionnistes influent sur la constitution de sa palette qui se précise et s'éclaircit. Les tableaux sombres, peints par Van Gogh en Hollande, manquaient d'intensité. A Paris l'influence combinée des Japonais, alors à la mode, et de Camille Pissarro que l'on retrouve à l'origine de sa nouvelle évolution, exerce sur son esprit une action salutaire, le révèle à lui-même, et lui permet de fournir la juste mesure de ses possibilités créatrices. Les



Van Gogh — Fritillaires, couronne impériale (Musée du Louvre

estampes japonaises lui donnent le goût d'un dessin aigu, aux contours nets, bien délimités. Pissarro et plus tard Seurat lui enseigneront l'art de la division et du mélange optique des couleurs. Il peint à cette époque des natures-mortes, des objets usuels : pots, casseroles, ustensiles de cuisine, mais il dépasse aisément le sujet traité et se livre à des recherches d'intense coloris avec une véhémence qui laisse déjà pressentir l'orientation prochaine de son art. Camille Pissarro le met en rapport avec le père Tanguy, ce marchand de couleurs devenu marchand de tableaux qui, sans jamais s'enrichir, devait jouer un rôle si important dans l'histoire de l'impressionnisme et qui, à cette époque, était vraiment seul à acheter les tableaux de Cézanne. Van Gogh fait du père Tanguy un portrait qui le représente assis dans une attitude familière. Des estampes japonaises clouées au mur attestent le goût que professait le peintre pour cette forme d'expression artistique. Van Gogh connaissait tous les impressionnistes, mais il s'était lié d'amitié surtout avec Gauguin et Emile Bernard, dont il fit son camarade intime et son confident. Il échangea avec ce dernier des lettres nombreuses et intéressantes qu'édita par la suite M. Ambroise Vollard.



(Photo Druet)

Vincent Van Gogh. Portrait de jeune Fillette.

Van Gogh part pour Arles en 1888. Là il prend contact pour la première fois avec ce Midi radieux, dont la lumière aura sur le caractère de son art une influence prépondérante. Cet homme du Nord, ce protestant nerveux et mystique, interprète, comme personne ne l'a fait avant lui, la lumière solaire, dont il semble vouloir capter les rayons. Il peint et il dessine en plein air et en plein soleil, il donne libre cours à son talent, il s'exprime avec une plénitude qu'il n'avait pas atteinte jusqu'à cette époque. Mal accueilli par les habitants du pays, Van Gogh mène à Arles une existence solitaire. C'est à peine s'il y fait les portraits du facteur, d'un sous-lieutenant de zouaves et de sa femme. Cependant il s'efforce de décider Gauguin à le rejoindre. Van Gogh avait de tout temps voulu mener avec ce dernier la vie en commun et poursuivre une intime collaboration. Gauguin vient à Arles dans le courant de l'automne 1888, mais, dès son arrivée, de graves divergences d'opinions esthétiques portent atteinte aux bons rapports qui existaient entre les deux artistes. On connaît les événements consécutifs à leurs controverses. Surmené, souffrant de la chaleur, victime du soleil qu'il affrontait trop imprudemment, Van Gogh, dans un accès de folie, menace Gauguin et l'aborde un rasoir ouvert à la main ; mais, sidéré par le regard énergique de son camarade, il recule, rentre chez lui et se trancha une oreille. Théodore Van Gogh, rappelé en hâte de Paris, se porte au secours de son frère et le place à Saint-Rémy dans une maison de santé, où il reste interné pendant de longs mois. Là,

privé de ressources picturales, il peint de mémoire d'après Rembrandt, d'après Delacroix et d'après Millet. Les paysages des Alyscamps datent également de cette époque. Au sortir de Saint-Rémy, Van Gogh, apparemment rétabli, se rend à Paris chez son frère. Mais l'idée d'une rechute le hante et la vie active de la capitale nuit à sa santé débile. Il s'installe donc à Auvers, en Seine-et-Oise, où il recevra les soins du docteur Gachet, un ami des artistes modernes dont il laisse un portrait pénétrant. A Auvers, Van Gogh vit dans une ambiance sympathique et tranquille. Il peut travailler à sa guise. L'homme intelligent et bon, le fin collectionneur qu'est le docteur Gachet s'occupe de lui. Il semble donc que Van Gogh doive être heureux. Et pourtant un mois après son installation à Auvers, il met fin à ses jours en se tirant une balle de revolver dans la poitrine.



(Photo Druet)

Vincent Van Gogh. Le Postier.

Telle est la vie courte et tragique de Vincent Van Gogh, vie liée intimement à son art, qui en est à la fois l'illustration et le commentaire.

Visionnaire épris du fantastique, il conférait un aspect âpre, sinon caricatural, aux sites, aux objets et aux effigies humaines qu'il a peints. Il exalte la couleur, qu'il fait jouer à la surface de ses tableaux en la posant, surtout à la fin de sa vie, par touches divisées qui revêtent la forme de virgules. Il dessine au roseau taillé et sa facture graphique est faite de traits entremêlés de points. Van Gogh a été méconnu. Albert Aurier fut peut-être le seul critique qui parla de son œuvre avec intelligence et compréhension lorsque l'artiste était encore en vie. Après sa mort la gloire ne tarda pas à venir et les toiles que l'artiste distribuait autour de lui avec indifférence, furent payées à prix d'or par les marchands et les amateurs.

Le coloris de Van Gogh, c'est de la matière en fusion ; d'énormes empâtements fiévreusement modelés au couteau, une rutilante maçonnerie, un cloisonnisme métallique, un émail gemmique. Van Gogh voit par plans violemment tachés ; les monts, les prés, les rochers, sont, devant ses yeux dilatés, du cobalt vif, de l'indigo pur, du chrôme. « *Des eaux*, dit-il, *font des flaques d'émeraude et d'un riche bleu, ainsi que dans les crépons. Des couchers de soleil orangé pâle font paraître bleus les terrains. La lumière tremblote autour des objets, les encercle d'un halo.* » « *J'ai peint en plein mistral !* » s'écriait-il. De même que son illustre devancier le visionnaire d'Amsterdam, Rembrandt, Van Rijn avait pénétré les ultimes valeurs du clair-obscur, Vincent regardait fixement l'astre flamboyant. Il n'a pas eu besoin, comme son pauvre Gauguin, de fuir aux Iles. Non, il a *vu* les tropiques à Arles. Ses biographes ont noté cette insolation, décrit ces ciels emplis d'essence

solaire, ces tableaux, microcosmes d'un univers incandescent, ces paysages où l'or flambe par larges torsades sur les champs mûrs et s'élève en bouquets, solides comme des lingots dans les gerbes et dans les meules. Ils ont dit ce dessin implacable, qui reproduit par hérissements, hachures, pétillements secs de traits, comme de touches, les mouvements de flammes des céréales sous des ciels ruisselants de chaleur.



(Photo Paul Rosenberg)

Vincent Van Gogh. Paysage.

Un grand romancier français, Octave Mirbeau, a caractérisé en termes inoubliables l'art et l'âme du héros. « Ses tournesols glorieux sont gorgés de soleil, de ses sucs, de son miel... » Et voici, du même Mirbeau, sur le même Van Gogh, un passage pathétique, écrit alors que l'écrivain sortait du musée de La Haye, ivre de Ver Meer, ivre surtout de Rembrandt. Il longea un instant les bords du Vivier et rentra dans la ville. Une boutique emplie de toiles de Van Gogh le sollicite. Mirbeau hésite... « Non, ce serait une trahison... ». Il cède cependant, et regarde : « *Ce que j'ai là devant moi*, murmure-t-il, *c'est une autre sensibilité, une autre recherche, un autre art, moins écrit, moins solide, moins somptueux que celui dont je viens de recevoir une commotion si violente... Evidemment je vois ici une grimace douloureuse, je sens une impuissance à réaliser, par la main, complètement, l'œuvre que le cerveau a conçue, cherchée, voulue... Et cette grimace, je ne la vois, cette impuissance, je ne la sens, peut-être, que parce que j'ai connu tous les doutes, tous les troubles, toutes les angoisses de Vincent Van Gogh, et cette faculté cruelle d'analyse, et cette dureté à se juger soi-même, et cette existence toujours vibrante, toujours tendue, à bout de nerfs, et cet effort affolant, torturant où il se consuma.* »

Mirbeau eût pu ajouter tout bas : « *Moi aussi, je me consume.* » Ces deux génies sont frères, ils furent les esclaves exaspérés d'une sorte de même âme de poètes paroxystes. Il serait curieux de noter les correspondances, les affinités électives qui rapprochent, malgré eux-mêmes souvent, les peintres des poètes et des musiciens, Delacroix de Hugo, Sisley de Duparc, Van Gogh d'Octave Mirbeau.

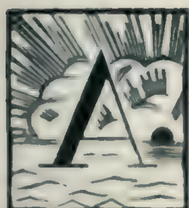


Vincent Van Gogh. Dessin.

CHAPITRE XI

EDGAR DEGAS — HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

QUELQUES RÉALISTES ATTENDRIS OU FÉROCES : RAFFAELLI ET FORAIN



A juste titre, si Claude Monet peut revendiquer la paternité directe de l'Impressionnisme, si Cézanne, dont il sera parlé dans le chapitre suivant, tente de « faire de l'impressionnisme quelque chose de durable, comme l'art des Musées », si Renoir l'humanise, l'amplifie, étend sa sphère d'action et rejoint les maîtres, Degas, resté étranger aux recherches techniques de son temps dans le domaine de la couleur, lègue à la postérité une œuvre, qui participe, malgré son caractère distinctif, de l'esthétique impressionniste. Définir cette œuvre, en étudier les tenants et les aboutissants, la situer, déterminer son apport précis, telle est la tâche que doivent se proposer les historiens soucieux avant tout de faire ressortir et de rendre apparents les liens qui unissent entre eux ces artistes français de la fin du XIX[e] siècle, dont les efforts communs concoururent à briser les moules académiques et à imprimer à la peinture contemporaine une direction nouvelle.



(Photo Durand-Ruel)

Degas. Jeunes filles s'entraînant à la lutte.

Contrairement à la plupart des peintres de son temps, Degas n'est pas un autodidacte. Elève de Lamothe, qui avait étudié avec Ingres, il professe, dès son adolescence, un culte véritable pour le maître de l'*Odalisque* et d'*Homère déifié*. Après un stage très bref accompli à l'Ecole des Beaux-Arts, il part pour Rome, où s'affirme encore sa prédilection pour le dessin. Il copie les maîtres du XV[e] siècle et en particulier Ghirlandaïo, il acquiert peu à peu cette science et cette maîtrise qui lui permettront, lorsqu'il aura pris conscience de ses véritables possibilités, d'accomplir des œuvres dont l'extrême hardiesse de conception n'exclura jamais la haute tenue technique. Peintre d'histoire à ses débuts, il apparaît aux yeux de ses commentateurs comme un continuateur de Gérôme et de Thomas Couture. Mais sa facture lisse et méticuleuse, son coloris froid et pauvre dissimulent déjà un dessin aigu, nerveux et vivant.

Une étude approfondie de ceux d'entre les maîtres, dont l'écriture linéaire est la principale vertu, Botticelli, Holbein, etc., un souci constant de perfection et un travail obstiné lui fournissent des ressources techniques et un fond de connaissances, dont peu de peintres de son temps ont pu prétendre disposer. L'évolution de Degas est lente, harmonieuse et continue. Sa couleur, terne dans *Semiramis construisant une ville* se transforme par la suite et, aussi bien ses portraits que cette autre composition historique, la dernière qu'il ait

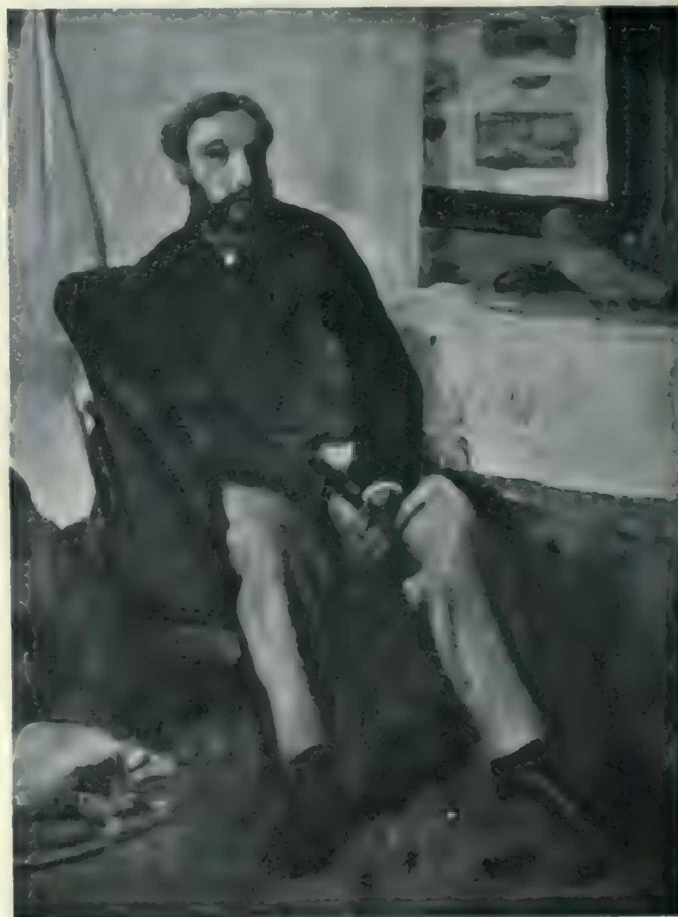


(Photo Durand-Ruel)
Degas. Tête de femme.

la production impressionniste. Il débute par des scènes de courses, dont la série présente un ensemble infiniment curieux de chevaux cabrés, de chevaux au galop, ou de chevaux s'apprêtant à partir. Les jockeys, centaures modernes, liés à leurs montures, forment des éléments constitutifs des compositions, si intimes, si étroits, si organiques sont les rapports formels établis par le peintre entre les cavaliers et les bêtes. Ce n'est pas que Degas ait traité le premier un sujet pour lequel Géricault, Carles Vernet, d'autres encore avaient marqué leurs préférences et que d'innombrables graveurs anglais ont rendu populaire. Et ce n'est pas le traitement du sujet qui distingue les tableaux de Degas des œuvres analogues, dues à ses prédécesseurs, mais sa conception du dessin, sa mise en page, sa répartition des éléments dans les limites du cadre. On a souvent écrit que Degas ne composait pas, qu'il enregistrait tout simplement sur la toile l'image contenue dans son champ visuel, qu'il se gardait de la parfaire, voire de la compléter, qu'il coupait son tableau sans le moindre souci de plénitude et avec une méconnaissance évidente des principes dits traditionnels de la composition. Or, ces

peinte : *Scène de guerre au Moyen-âge*, sont des œuvres, dont la tonalité dorée et chaude prouve l'influence hollandaise subie par le jeune peintre en voie de formation. Le portrait est d'ailleurs le genre pictural que Degas pratique à cette époque avec le plus d'assiduité. Et parmi ses premiers travaux marquants on remarque à côté d'une noble étude de draperie pour *Semiramis* et d'une étude de femme nue, faite en vue du même tableau, les effigies du graveur Tourny, de Bonnat, avec lequel il s'était lié à Rome et celle de Mélida.

C'est à son retour d'Italie, où il avait peint la *Mendiante Romaine*, dont le costume pittoresque rend plus accessible au public du Second Empire, friand de couleur locale, le réalisme agressif, que Degas s'oriente franchement vers l'interprétation de certains aspects de la vie moderne. En abandonnant la peinture d'histoire en appliquant dans ses œuvres la théorie de la « contemporainéité » que prêchèrent Courbet et Manet, Degas suivait aussi les conseils des Goncourt et de son ami le critique Duranty qui fut l'esthéticien du naturalisme et qui considéra toujours sous un angle un peu particulier



(Photo Durand-Ruel)
Degas. Portrait d'homme assis dans un fauteuil.



Degas. Voiture aux courses.

(Photo Durand-Ruel)



(Photo Durand-Ruel)
Degas. Violoniste et jeune femme tenant un cahier de musique.

que les règles réputées nouvelles, dont les peintres académiques se disent les gardiens, varient selon les nécessités d'expression et traduisent aussi bien l'attitude d'une époque devant la nature, que son esthétique et son état mental. Or, la structure si particulière des tableaux de Degas, cette structure que les officiels, désarmés par sa science du dessin, n'ont jamais pu lui pardonner, fait partie intégrante de son art et ne saurait être, en aucun cas, considérée comme un élément additionnel ou extérieur, comme une bizarrerie ou une affectation. Il n'est pas contestable que Degas ait subi, à sa façon, l'ascendant des Japonais. Mais au lieu de contrefaire leur art, comme le firent ceux d'entre ses contemporains qui s'imprégnaient de l'art nippon, sans savoir en tirer profit, Degas se garda bien d'imiter les modes de

lois de la composition que l'on a coutume de considérer comme des formes fixes et immuables, se sont modifiées sans cesse au cours des siècles en s'adaptant aux successives notions artistiques.

Sans remonter au moyen-âge, ni même au XVe siècle, il suffit de comparer la composition symétrique, établie en fonction des lignes verticales et des lignes horizontales du cadre, du XVIe siècle avec la composition assymétrique en diagonale du XVIIe, pour se rendre compte



(Photo Paul Rosenberg)
Degas. Départ de courses.



Degas. Femme s'essuyant.

(Photo Librairie de France)
(Collection de M. H .)



Degas. Figures.

(Photo Librairie de France)
(Collection de M. H)

figuration extrême-orientaux par simple caprice et par goût de la nouveauté. Il se borna à briser l'espace perspectif horizontal, il suréleva ou abaissa la ligne de l'horizon que la plupart des peintres, depuis la Renaissance, plaçaient au centre de la toile, il se plut à élire des axes visuels quasi verticaux. Le tribut payé par Degas à l'impressionnisme réside dans son choix des moyens de représentation.



Degas. Les blanchisseuses. (Photo Durand-Ruel)

Qu'il peigne des courses et ce sera un instantané bref, rapide, saisi au vol, des mouvements les plus typiques et les plus évocateurs du cheval ou d'un groupe de chevaux, dont il connaît, mieux que personne, l'expressive et souple anatomie. La scène qu'il peint absorbe toute l'attention de l'artiste ; il l'isole volontiers, néglige de la situer dans son atmosphère ambiante et se contente d'indiquer, sommairement, le paysage qu'il tient sans doute pour accessoire. On dirait qu'il s'hypnotise sur son sujet et qu'il s'efforce d'en extraire l'essentiel. Il ne copie la nature, pas plus qu'il ne la stylise ou qu'il ne la déforme dans le sens décoratif. Ce caractériste n'est pas davantage un peintre d'expression. Son travail concentré, volontaire vise à donner une image synthétique du mouvement lui-même après l'avoir décomposé et pris connaissance de ses états successifs. La série de chevaux de courses commence en 1866. Celle de danseuses, entreprise en 1872, s'étend sur toute la vie du peintre qui trouve dans l'étude de la danse classique non seulement d'innombrables sujets d'inspiration mais aussi des agencements de lignes secs, nets, précis et bien en rapport avec les exigences de sa sensibilité.

A présent le choix de ses points de vue frappe par son originalité. Soit qu'il prenne place dans les fauteuils d'orchestre et qu'il figure le plateau, vu de plain pied, comme dans le *Ballet de Robert le Diable* ou dans les *Musiciens à l'orchestre*, soit



Degas. Danseuse (pastel). (Photo Durand-Ruel)

qu'il suive les évolutions des ballerines d'une avant-scène de balcon, soit qu'il coupe ses figures et se contente d'en représenter des fragments comme dans son *Etude des Danseuses*, soit encore qu'il montre *Miss Lola*, acrobate se livrant à de dangereux exercices sous la coupole d'un cirque, Degas représente le type bérément choisi. Son travail, postérieur au choix du sujet était un travail de cristallisation. Ses procédés de dessin sont connus. Il prenait sur le vif de nombreux croquis, puis à l'atelier les décalquait, superposait les décalques et parvenait ainsi à une synthèse complète du mouvement fonctionnel.



Degas. L'attente. (Photo Durand-Ruel)

du dessinateur impressionniste sacrifiant volontiers à l'effet caractéristique les aspects habituels du monde extérieur, tels que nous sommes coutumiers de le voir.

On a voulu rattacher l'esthétique de Degas à celle de Manet, qui, à son tour, devait beaucoup à Gustave Courbet. L'établissement d'une telle filiation ne nous semble pas justifié. Degas ne cherchait point à copier la nature, telle qu'elle était et il répugnait naturellement à cette esthétique de la « tranche de vie » que préconisaient les naturalistes. Plutôt que d'enregistrer sans vains artifices un spectacle familier, il notait l'effet déli-

Le mot de synthèse doit revenir très fréquemment dans une étude consacrée à Degas. C'est que son art en apparence composite, forme un pur alliage des éléments fondus et intégrés.

Cet impressionniste de la ligne est un technicien érudit. Il a forcé tous les secrets des maîtres. Il comprend Ingres mieux qu'aucun de ses élèves directs. Il connaît l'écriture complexe et savante de Clouet, et de Hans Holbein. Sa modernité qui s'affirme, qui heurte de front nos habitudes visuelles, qui provoque ou du moins provoquait de la part des critiques tels qu'Albert



(Musée du Luxembourg)

"L'Étoile, Danseuse..." (partially cut off)

Wolff des diatribes d'une sévérité qui, aujourd'hui, fait sourire, cache une connaissance si approfondie du métier, une telle constance, une telle certitude, une telle habileté manuelle, qu'on demeure ébloui devant ce libre déploiement de son vaste savoir et qu'on s'incline devant la maîtrise d'un artiste qui sut réagir contre le dilettantisme et qui exerça sa profession avec une dignité à la fois jalouse et modeste.

Comme la vogue du naturalisme passée, on vint à lui reprocher de traiter, de préférence à d'autres, des sujets vulgaires, des blanchisseuses au travail, des modistes essayant des chapeaux, des femmes attablées au café, des pédicures. « Si j'avais vécu aux temps du Titien, répondit-il, j'aurais fait des Suzanne au bain, aujourd'hui, je peins des femmes au tub. » On a tenu rigueur à Degas du caractère apparemment prosaïque de son art. On l'a fait passer pour un misogyne qui exerce sa vengeance en mettant en valeur les tares physiologiques de la femme moderne. On l'a dit inhumain, cruel même, autant que peut l'être un artiste aigri, entre les mains duquel le crayon devient une arme entre toutes tranchante et redoutable. Nous pensons que l'heure est venue de mettre fin à cette légende, créée peut-être par Degas lui-même, dont les réparties chargées de fiel, le tour d'esprit caustique, les terribles bons mots et le caractère acariâtre contribuèrent à former la réputation.



(Photo Durand-Ruel)

Degas. Le Café-Concert des Ambassadeurs.

Tout d'abord, disons que maints tableaux de genre, scènes d'intérieurs et portraits, dus à Degas, dégagent une émotion toute chargée de tendresse. Pour s'en convaincre, il suffit de revoir *La Chanteuse Verte* au museau enfantin et au sourire naïf, la *Famille Mante chez le Photographe*, cette composition frontale, dans laquelle les éléments d'acerbe ironie et de commisération entrent pour une part égale et se contrebalancent heureusement, le *Viol*, ce tableau, dont le sentiment dramatique est gradué avec un art subtil et délicat. Enfin les portraits : celui par exemple de la *Femme aux mains jointes*, tout chargé d'une douce mélancolie ou celui du critique Duranty dans son cabinet de travail, parmi ses livres rangés dans une bibliothèque, dont le plan vertical sert de fond au tableau. Lorsqu'il le veut, Degas sait être humain. Mais est-il seulement nécessaire de mesurer le degré d'humanité contenue dans une œuvre, quand cette œuvre ne s'impose point par des qualités extraplastiques, quand elle est une fin en soi, quand elle représente une idéale harmonie de lignes et de tons? Nous l'avons dit, Degas n'est ni un illustrateur, ni un peintre d'expression. Aussi peut-on faire abstraction du visage extérieur de ses tableaux et

reporter tout l'intérêt sur leur agencement et sur leur contexture.

Comme peintre, Degas n'a fait que rarement des concessions à l'Impressionnisme. Les recherches chromatiques de ses contemporains ne semblent pas l'avoir beaucoup préoccupé. C'est avant tout un dessinateur. Nous avons dit ce qu'était à l'époque de ses débuts la facture de Degas. Lisse, menue, méticuleuse, elle s'élargit peu à peu, acquiert une plus grande densité et se dore au contact des tableaux hollandais et anglais que l'artiste étudie assidûment. Plus mince, plus transparente que la facture de Manet, dont on l'a souvent rapprochée, plus modulée aussi et plus terne, elle n'a ni son éclat, ni sa fraîche saveur. Degas a de tout temps répudié les méthodes de travail impressionnistes. On ne connaît pas de lui de tableaux peints entièrement en plein-air. Il se contentait de la lumière uniforme d'atelier quand il n'empruntait pas aux feux d'une rampe de théâtre ces effets d'éclairage exceptionnels qui caractérisent nombre de ses scènes de ballet. A mesure qu'il vieillissait, Degas abandonnait sa manière de peindre initiale ; il sabrait littéralement ses toiles de hachures et de zébrures, il exaltait la couleur, en justaposant les tons purs. Epris de recherches techniques, expert dans l'art de les combiner, il mélangeait l'huile au pastel, il peignait à la détrempe sur toile et à l'huile sur carton.



Degas. Danseuse. (Photo Durand-Ruel)



(Photo Bernheim jeune)
Toulouse-Lautrec. Casque d'or.

Souvent il concentrait sur la figure toute son énergie, l'étudiait, la fignolait même et laissait subsister presque à l'état d'ébauche les détails de l'ameublement. Un tel déséquilibre entre les parties constitutives de l'œuvre peinte qui doit former un organisme homogène n'est pas à l'honneur de Degas qui a subi, comme tant d'autres artistes de ce temps, les effets de la crise contemporaine.

Degas s'adonnait toujours avec passion à la sculpture. Nous examinerons, en détail, son œuvre sculptée dans le prochain volume, mais nous tenons à dire dès à présent que cette œuvre témoigne aussi bien de l'héroïque persévérance dont ce grand peintre n'a cessé de faire preuve dans toutes les sphères de l'action artistique, que de sa volonté de toujours mieux connaître cette forme fuyante et insaisissable qu'il a pourtant captée et qu'il est parvenu à s'assujettir. L'influence de Degas est limitée ; son œuvre si vaste, son œuvre qui ouvre de si riches possibilités n'a été ni comprise, ni

utilisée. Et pourtant c'est à Degas que revient en tout premier lieu ce mérite d'avoir composé avec l'espace, et rompu le réseau rigide des lignes perspectives, auquel la peinture actuelle est redevable de ses découvertes les plus récentes. Parmi les élèves de Degas on compte Toulouse-Lautrec, Mary Cassatt et Forain.



Toulouse-Lautrec. Messaline. (Photo Druet)

Dussions-nous contredire et contrarier l'opinion quasi universellement accréditée selon laquelle Toulouse-Lautrec ne serait qu'un vif et spirituel illustrateur, affichiste et lithographe — c'est notre devoir de proclamer que nous tenons cet artiste pour un des grands de notre race. Une boutade dit : « Ce que Degas a fait de mieux, c'est Lautrec. » Il se pourrait qu'il y eût plus de vrai que de paradoxe en ce mot. Un Degas est le plus savant des professeurs, il savait tout ce qui s'enseigne ; Lautrec savait le reste....

Mais entrons d'abord dans la vie si brève, orageuse et chargée que fut celle d'un tel homme. Né à Albi le 24 novembre 1864, Henri de Toulouse-Lautrec, fils du comte Alphonse de Toulouse-Lautrec Montfa et de la comtesse née Adèle Tapié de Celeyran, mourut le 9 septembre 1901 au château de Malomé, en Gironde. Il n'a donc pas vécu quarante années. De son vivant, sauf d'une élite de peintres, d'amateurs et de gens de lettres, parmi lesquels Maxime Dethomas, Vuillard, Anquetin, Coolus, Arsène Alexandre, Maurice Joyant et Carabin, il ne fut guère pris au sérieux. « Or, en l'automne de 1922, l'Etat français, représenté par un

ministre des Beaux-Arts, faisait amende honorable à ce maître en inaugurant le Musée Lautrec, à Albi. Et déjà, au cours de la guerre, un portrait avait forcé les portes du Musée du Louvre. Il traîna sa vie de souffrances physiques, d'excès de toutes sortes et de fièvre créatrice dans tous les bouges, music-halls et cirques de la capitale. Sa silhouette physique était extraordinaire, un nain de Velasquez, un gnôme de Goya ou de Callot ; des yeux fulgurants, une voix cuivrée, décochant des boutades caustiques, à l'emporte-pièce. Insoucieux des parchemins nobiliaires (ses aïeux furent les comtes de Toulouse qui terrorisèrent l'Albigeois, et dont plusieurs épousèrent des princesses de sang royal) il n'avait cure que du papier Ingres, sur lequel il griffonna ses nerveux chefs-d'œuvre. Il était infirme, dès l'enfance s'étant cassé les deux cuisses. Jamais vocation ne fut plus impérieuse, plus autoritairement exclusive. A seize ans, on le mit aux ateliers officiels, chez Bonnat, chez Cormon ; il comprit aussitôt qu'on n'apprend rien de viable en ces mornes pensionnats, et se mit à la recherche de sa personnalité. Il vécut d'abord seul à la campagne, crayonnant des animaux ; à Paris son bonheur était de séjourner des heures entières au Muséum, étudiant fauves et rapaces, ce qui le préparait à l'examen de la faune humaine. Puis, après avoir reçu les conseils du peintre de chevaux Princeteau, il se lia avec Jean-Louis Forain. Ces deux féroces se comprirent ; Lautrec subit cette emprise ; et Forain conduisit son ami chez M. Degas.



(Photo Bernheim jeune)

Toulouse-Lautrec. La clownesse

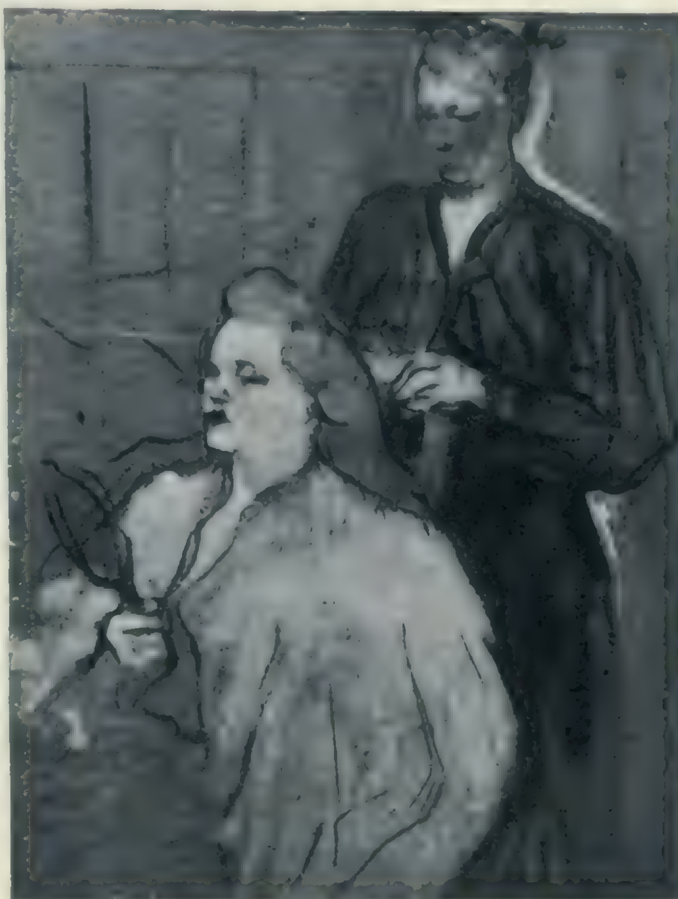


(Photo Paul Rosenberg)

Toulouse-Lautrec. Portrait.

Il avait enfin trouvé sa voie. Il puisa ses sujets d'inspiration dans la vie désordonnée qu'il menait. Ce travailleur acharné, d'une incroyable endurance, noctambulait désespérément. Il plongea en tous les gouffres, scruta les bas-fonds de Montmartre ; les tournées des grands-ducs n'eûssent été qu'anodines amusettes pour sa nature investigatrice. L'album *Elles* fut, avec de rares affiches, son début, vers 1892. Ce sont les filles du Paris nocturne, pitoyables créatures dont il devait être l'historiographe attitré. *La Goulue*, valse, plaquée sur le thorax de *Valentin le Désossé ;* voici les

pierreuses avachies des fortifs, et leurs amis, aux rouflaquettes calamistrées, aux bajoues flasques, dont la lèvre inférieure retient une « cibiche » pendante ; ce sont les éphèbes louches au dandinement « oscarwildien », les prêtresses lugubres de Lesbos et des maisons closes, dont Edgar Poë, Edmond de Goncourt et Jean Lorrain ont dit, avant Francis Carco, la douloureuse horreur ; Lautrec a stigmatisé avec une verve corrosive ce monde d'où s'exhale un relent de crimes ; la prostitution n'a pas eu d'analyste plus aigu ; l'image de la *grosse Marie*, bestiale et flétrie, est inoubliable. Les pharisiens se sont indignés. Quand le *Quadrille au Moulin-Rouge* passa en vente publique, et que divers amis de l'art français souhaitèrent qu'il fût dirigé vers le Louvre, un tolle d'exclamations pudibondes s'éleva : « Le Musée, s'écria-t-on est-il fait pour hospitaliser de tels spectacles ? » N'eût-on pu répliquer à ces puritains que les *Courtisanes* de Carpaccio sont l'honneur d'un musée vénitien ? que Goya a peint des créatures de joie, que l'*Olympia* trône au Louvre ? La *Kermesse* de Rubens, la *Suzanne entre les vieillards* de Véronèse, les diableries de Hieronymus Bosch, et les ripailles, beuveries, bambochades des petits-maîtres hollandais, ne sont-elles pas à leur place dans les plus vénérables sanctuaires artistiques ? Fragonard, Boucher, Lawrence sont-ils des professeurs de vertu ? Il n'est d'obscène en art que ce qui est mal dessiné, et mal peint. Or, Lautrec dessinait et peignait comme les grands. Il appartient à la plus haute lignée. C'est un classique, un Français traditionnaliste, arrière-neveu de Clouet. Nul tempérament plus sain, d'un équilibre mieux établi. On a loué en lui le sens prodigieux du mouvement, la vertu expressive de son trait. Ce qui frappe dès l'abord, c'est la liberté de son faire savant, ce qu'il y a de *naturel* en cet art. « C'était vraiment un être libre, a dit de lui Tristan Bernard. Mais il n'y avait aucun parti-pris en son indépendance ; il ne méprisait pas les idées toutes faites ; il n'en subissait en aucune façon la tyrannie. Mais le dédain qu'il professait pour elles était si peu systématique qu'il lui arrivait volontiers d'en adopter une à l'occasion si elle lui paraissait justifiée. Les opinions de ce véritable indépendant pouvaient fort bien se rencontrer, par le fait du hasard, avec celles de tout le monde. C'était parce qu'il suivait son libre chemin qu'il se trouvait inopinément sur la promenade publique, où il n'était attiré par aucune habitude sociale ni par l'heure de la musique ».



(Photo Bernheim jeune)
Toulouse-Lautrec. La coiffeuse.

Lautrec savait profondément ; il étudia, observa, copia les maîtres : Tintoret, Goya, Daumier, Manet, Hokousaï était ses dieux. Mais il était lui-même, à son aise partout, ingénu, racé. Quand il note, en ses dessins puissants, en ses pastels délicatement nuancés, en ses toiles d'un si pur émail de matière, les gestes las et canailles de la pègre des amours vénales, nulle littérature, nulle déformation n'adultère son art : le caractère seul est capté ; l'unique souci du caractère le domine. Il n'est ni moral, ni immoral ; artiste seulement. Satiriste, moraliste, historien des mœurs plutôt, mais sans l'avoir voulu. Et certains de ses ouvrages, les *Femmes dansant au Moulin-Rouge*, *Ces Dames*, la *Femme à l'ombrelle*, sont dignes d'être confrontés aux plus hauts, du passé. Et quel portraitiste ! L'effigie de *M. Laporte*, celle d'*Octave Raquin*, celle de *Jane Avril* « tiennent » à côté des Holbein, des David, des Ingres. Et il ne faut pas oublier ses affiches, la « gueule » plâtrée de Footitt, l'*Yvette Guilbert* serpentine, aux prunelles vertes, au corsage désert ; l'apparition de *Bruant*, dédaigneux, dont le glabre facies néronien se détache entre le feutre noir et le foulard pourpre. Henri de Toulouse-Lautrec est un classique français dans le meilleur du mot.

M. Degas, à proprement parler, n'eut pas d'élèves directs, (pas plus d'ailleurs que ces autres grands indépendants dont nous essayons ici de retracer la vie artistique; Cézanne, en effet, comme Renoir, Van Gogh, Claude Monet et Pissarro, ont exercé sur leur temps une action considérable ; mais aucun de ces maîtres n'ouvrit d'atelier). M. Degas, épris de solitude et de silence, n'entrouvrait sa porte qu'à de rares fidèles,



(Photo Paul Rosenberg)

Toulouse-Lautrec. La danse au Moulin de la Galette.

heureux de recueillir ses avis, plutôt que ses directives ; de ceux-là furent Forain, le sculpteur Bartholomé, miss Cassatt, Lautrec, et même Mme Suzanne Valadon. Il ne forma point d'école. Le caractère, disons le sentiment amer et cruel de son altier réalisme, se retrouve chez plusieurs de ces artistes. Il semble que M. Forain en soit le plus important.

L'œuvre de M. J.-L. Forain se divise en deux parts, bien distinctes ; celle du dessinateur et graveur; celle du peintre. Nous aurons plus loin l'occasion d'étudier la première, Forain croquiste, illustrateur de journaux et aquafortiste occupant une place de premier plan dans la production contemporaine. Disons ici quelques mots de l'homme, et du peintre.

Dès son enfance, le jeune Jean-Louis passa des heures entières à crayonner et à copier, au Louvre. Un professeur de dessin, M. Jacquesson de la Chevreuse, le guida, faisant à la fois l'éducation religieuse et artistique de l'adolescent.

Puis Forain travailla chez Carpeaux, fréquenta assidûment le Cabinet des estampes, copiant Holbein et Goya. Ses essais de peinture furent dirigés par le satirique André Gill. Mais en réalité c'est à la fréquentation de Manet, Degas, Desboutins, qu'il dut de se développer. Le café de la « Nouvelle Athènes », où se réunissaient les artistes indépendants, jouait alors le rôle qu'avait tenu le café Guerbois. La verve caustique d'un Manet et d'un Degas s'exerçait à l'endroit des poncifs académiques ; le cruel Forain y fit ses premières armes. Il expose de temps à autre avec les impressionnistes, et



Raffaëlli. San Giovanni et Paolo à Venise.

albums un des talents les plus subtilement âpres que notre siècle ait revélés.

S'il existait en France une « Académie Goncourt des peintres », il semblerait que, plutôt qu'au morne Institut, on y dût voir siéger M. Raffaëlli. Le « Grenier » d'Auteuil fut en effet un des lieux d'élection où se forma ce rare et curieux artiste, qu'il est permis de comparer (mieux qu'à ses pairs) à Edmond de Goncourt, à Rosny aîné, à Gustave Geffroy, à Jean Ajalbert. Raffaëlli en effet, peintre, illustrateur, historien des mœurs, satiriste attendri, fut un romancier naturaliste du pinceau, chérissant d'un cœur pitoyable les humbles qu'il a finement analysés.

Il fut d'abord l'un des premiers à subir et à traduire la poésie de la banlieue râpée, souffreteuse et famélique et de ses fantastiques habitants, les « proprios du terrain vague », les ouvriers sans travail qui viennent boire un verre chez le « mannezingue », les gens aux métiers bizarres, les miséreux et les vaincus. Raffaëlli les a révélés dans leur décor, selon leur caractère, avec une force réaliste, une justesse dans l'observation, une malice et une tendresse incomparables. Les *Forgerons buvant*, le *Portrait de mon fu-*

Huysmans, avant tous autres critiques, découvre et signale ses notations aiguës de la vie parisienne. Forain en effet, dès 1880 s'affirme comme le narrateur des coulisses, des restaurants, des tripots, des frelatées élégances boulevardières. Les types que son crayon ou sa pointe fixera, il les étudie en ces toiles d'aspect sombre, roussâtre où les personnages se détachent avec un synthétique relief, même acreté d'observation corrosive, même irrespect, même ricanement devant la lubricité bourgeoise. On a comparé la peinture de Forain à celle de Daumier ; elle est loin d'avoir l'émail velouté et profond du maître généreux ; elle vaut surtout par les mérites d'une finesse psychologique qui dépiaute les ridicules, ceux des boudoirs, des alcôves, du Parlement, du Palais de Justice ; ses scènes de cafés, de théâtre, de prétoire, ses magistrats chafoins, sont d'un tragique inoubliable. Et une mention doit-être faite des aquarelles vives et brillantes de ce coloriste qui préféra les noirceurs de Goya aux grâces nacrées du XVIIIe siècle français. La guerre que Forain regarda de près et vécut lui inspira aussi quelques pathétiques compositions picturales. Mais le vrai Forain est le lithographe, l'aquafortiste et surtout le croquiste qui a semé en cent journaux et



(Photo Bernheim jeune)

Forain. Le vieux Monsieur.

miste, le *Père Altazin, premier sauveteur d'Honfleur*, le *Chemineau dans la neige*, le *Bureau d'omnibus*, le *Grand Père*, demeurent de singulières et énergiques pages plastiques, d'une vivante intelligence. Raffaëlli campa aussi une série de portraits d'hommes politiques, *Millerand, Pichon*, et surtout cet étonnant Clemenceau de la *Réunion publique*, qui méritent la survie.

La netteté, la spirituelle acuité de sa vision, la délicatesse de son faire, lui confèrent une place à part dans la production contemporaine. Raffaëlli, qui écrit avec autant d'aristocratique humour qu'il peint s'expliqua lui-même à fond en disant : « Je ne suis point romantique, bien qu'ayant aimé autant que quiconque les couchers de soleil et les marées montantes. Seulement je n'ai envie de les peindre que *s'il passe quelqu'un devant*. J'aime les villes, ces concentrations de foules terribles qui se dissolvent souvent en innocentes flâneries; J'aime mes semblables, qui s'agitent comme moi dans cette mêlée, avec les mêmes passions, et sont à la recherche du même bonheur incertain. Je tressaille de toutes les douleurs et de toutes les joies qui animent ce peuple de bourgeois, d'ouvriers, de femmes, d'enfants, de misérables roués à la peine quotidienne, d'esprits vaillants, qui acceptent fièrement le sort ». Donc un réaliste et un psychologue.

M. Raffaëlli, vers la fin de sa laborieuse carrière, s'est tourné de préférence vers le paysage. On lui doit de jolies marines blondes où s'ébattent les mioches en maillots versicolores ; des vues nacrées de Venise, des cours de ferme, avec poules qui picorent, canards macrés. Ces œuvrettes sont d'une séduction légère, mélodieuse, optimiste.



Forain. Le Jardin de Paris. (Photo Bernheim jeune)



CHAPITRE XII

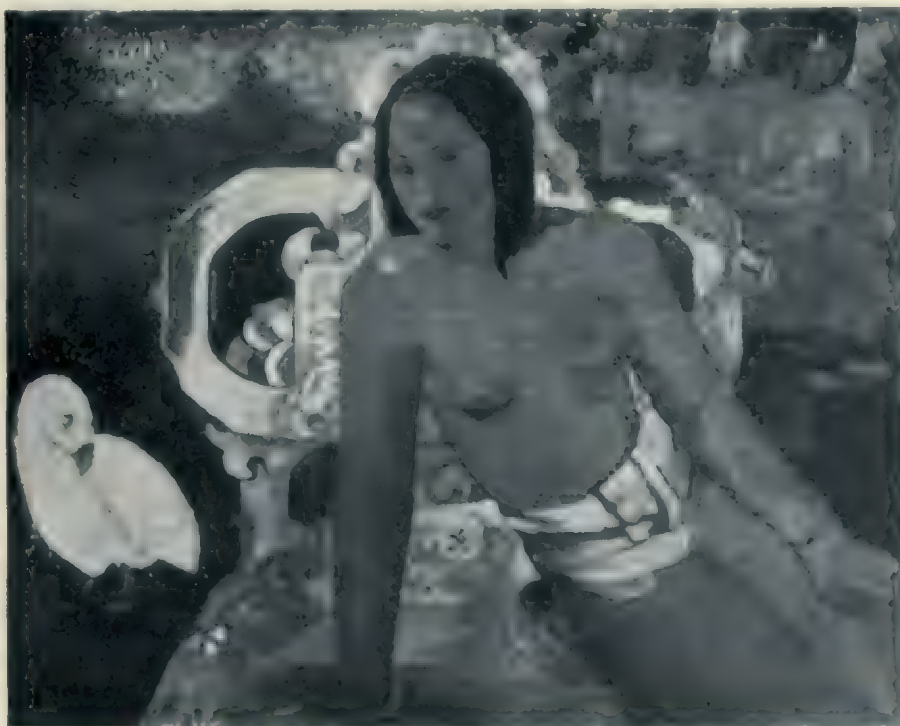
GAUGUIN

LE GROUPE DE PONT-AVEN : MM. SÉRUSIER, MAUFRA, ANQUETIN ET LES PREMIERS ANTI-IMPRESSIONNISTES.

ODILON REDON



E que fut Manet pour la génération de 1870, Gauguin le fut pour celle de 1890, écrivait le peintre Maurice Denis dans ses *Théories*, ouvrage dans lequel il essayait d'établir les liens qui unissent au passé les peintres issus de l'Ecole de Pont-Aven en s'efforçant de réagir contre un impressionnisme débile et anémié. Une esthétique et une technique mises au service d'une conception nouvelle, une révision de toutes les valeurs admises, un retour aux sources mêmes de l'art, une tentative héroïque de restituer à l'imagination sensible son ancien prestige, à une époque où la peinture se réduisait à l'enregistrement scientifique ou intuitif des perceptions visuelles, voilà ce qu'a été l'œuvre de Paul Gauguin, dont l'idéal artistique précis et rationnel jure avec la vie errabonde et déréglée.



Paul Gauguin. Composition. (Photo Barbazanges)

Quoi qu'on pense de l'œuvre peinte de Gauguin, quelles que soient les réserves que l'on formule ou qu'on pourrait formuler sur son art, on ne saurait nier davantage l'importance de son apport personnel que l'ascendant qu'il exerce sur ses contemporains. Qu'il passe pour un maître authentique ou pour un vulgarisateur des idées cézanniennes, Gauguin aura rempli sa mission historique en libérant la peinture de ces contraintes naturalistes dont l'impressionnisme n'avait pu l'affranchir, et en restituant son ancien prestige au tableau considéré comme un ensemble homogène et organique, jouissant par rapport au monde extérieur d'une large autonomie. La doctrine du synthétisme, dont il fut le véritable instigateur, réside dans la substitution des couleurs locales caractéristiques des objets représentés, aux tons atmosphériques, produits de l'analyse et exprimant

l'objet soumis à l'action dissolvante de la lumière.

« Comment voyez-vous cet arbre, avait dit Gauguin devant un coin du Bois d'Amour : il est bien vert? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette ; et cette ombre plutôt bleue? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible. » Aux harmonies pâles et diaprées des Impressionnistes et de leurs contrefacteurs, aux couleurs blêmes et livides, aux couleurs estompées, voilées, incertaines et conformes à une réalité plus optique qu'émotive, Gauguin opposait hardiment les taches de couleurs vives et franches, traitées par larges à-plats et inscrites dans un réseau linéaire aussi nettement délimité que les cloisons métalliques des vitraux du XIIIe siècle. Le dessin, tel que Gauguin l'a conçu, peut paraître de prime abord caricatural, artificiel, stylisé et trahissant les goûts que professait l'artiste pour les formes d'art primitives et archaïques. Ce dessin, justifié par la théorie des équivalents plastiques, sacrifiait la représentation exacte à l'expression rythmique et aux lois du tableau. Gauguin déformait dans le sens décoratif, c'est-à-dire ramenait ses motifs : figures ou paysages à des formes géométriques et harmonieuses. La nature était pour lui un simple répertoire, un vocabulaire, qu'il utilisait librement aux fins de ses créations. En cherchant à exprimer la vérité intérieure d'un spectacle, à en dégager le caractère essentiel et typique, au lieu de se borner à transcrire son aspect extérieur et matériel, Gauguin a réintégré dans l'art ces éléments spirituels et conceptuels, dont le dépouillèrent pour la première fois les peintres du Cinquecento. En retraçant l'histoire du naturalisme depuis la découverte de la perspective au XVe siècle jusqu'à nos jours, on risquerait sans doute de sortir du cadre dans lequel s'inscrit une histoire de l'art au XIXe siècle. Qu'il nous soit cependant permis de ne point partager les opinions que Gauguin professait sur cette tendance artistique, dont les manifestations sont infiniment complexes et variées. C'est ainsi que le Baroque ou le Rococo ne peuvent-être considérés comme des symptômes naturalistes, et ce malgré le mode de figuration employé par les peintres du XVIIe et du XVIIIe siècles. Mais Gauguin en sa qualité d'artiste n'avait que faire d'aussi subtiles distinctions. Il trouvait la confirmation de son idéal artistique dans les peintures du Trecento, dans les enluminures du haut moyen âge, dans les sculptures de nos églises romanes, dans les mosaïques byzantines aux linéaments austères, dans les vitraux et dans les tapisseries gothiques, dans les vestiges de l'art égyptien et chaldéen, enfin dans toutes les formes d'expression hiératiques et conventionnelles. L'art des calvaires bretons fut pour



Paul Gauguin. Le Christ jaune. (Photo Druet)

Gauguin une véritable révélation. La franchise d'accent, le réalisme fruste et la naïveté de cette sculpture populaire le déterminèrent à adopter une ligne de conduite qu'il savait conforme à sa sensibilité plasticienne. « La Barbarie, a-t-il écrit, est pour moi un rajeunissement... Je me suis reculé bien loin, plus loin que les chevaux du Parthénon... jusqu'au Dada de mon enfance, le bon cheval de bois. » Quand on songe que M. Ingres fut traité d'archaïsant par la critique contemporaine pour avoir proposé comme maître Raphaël à une époque, où les Bolonais jouissaient même dans le cercle des élèves de David d'un prestige quasi-universel, on imagine aisément ce que fut l'indignation provoquée dans la presse et dans l'opinion par les professions de foi et par les œuvres de Gauguin.



Gauguin. Les Baigneurs. (Photo Bernheim jeune)

Aujourd'hui que les idées de Gauguin sont tombées dans le domaine public et que les jeunes peintres redevables de leur affranchissement au solitaire de Papeete, le nient aussi violemment que le louaient les artistes de la génération précédente, on peut, en toute indépendance, le situer dans l'évolution de la peinture française. Il semble que Gauguin ait porté le coup de grâce à cet académisme qui après avoir dilapidé, sans grand profit pour l'art, l'héritage légué par Ingres, s'enlisa à la suite de Gustave Courbet, dans un naturalisme littéral dont Bastien Lepage reste le représentant le plus caractéristique et qui finit par s'assimiler l'impressionnisme, ou du moins certaines formules impressionnistes. Absorbés par leurs travaux et par leurs recherches personnelles, Renoir et Cézanne ne pouvaient exercer une action directe sur des hommes assoiffés de certitudes. Camille Pissarro, dont le haut exemple a été suivi par Gauguin et Vincent Van Gogh répugnait à la tâche de pédagogue, voire de chef d'Ecole. Le jeune Seurat, mort prématurément et Paul Gauguin partageaient donc les suffrages d'une génération qui, après la longue et fertile période d'analyse impressionniste, aspirait à un art fondé sur des principes plus objectifs. Gauguin assuma ce rôle de directeur de conscience artistique qui lui était dévolu sans exercer de professorat au sens propre du mot. Pour avoir une influence il suffisait qu'il fut en accord avec l'esprit de son temps et qu'il résuma dans son œuvre, dans ses écrits

et dans ses propos les idées directrices latentes qui « étaient dans l'air », sans trouver de porte-parole assez éloquent, assez persuasif pour leur donner une forme vivante et concrète. Gauguin fut cet homme et, malgré lui, il servit de l'aveu même de M. Maurice Denis, admirateur sincère mais juge clairvoyant impartial, de trait d'union entre l'hermétique Cézanne et les jeunes hommes qui ne comprirent la haute leçon du maître aixois qu'après avoir suivi l'exemple de ce grand décorateur néo-primitif, haïssant les « tripotages de la facture », les subterfuges perspectifs, les modelés, les effets anatomiques et tout cet arsenal de moyens étrangers à l'art et servant tout au plus à confondre la réalité optique avec la réalité picturale. Sans doute faudrait-il se défier de ces historiographes peu consciencieux qui, par excès de zèle didactique, intervertissent les rôles et ne se soucient guère d'établir le bilan exact de la production de chaque artiste. Les liens de parenté qui unissent, ou plutôt qui peuvent unir dans l'esprit d'un historien d'art, Cézanne à Paul Gauguin gardent un caractère purement abstrait et ressortissent davantage au domaine de l'esprit qu'au domaine des faits. On sait que les techniques, les goûts, les penchants naturels, les préférences et les conceptions des deux artistes étaient divergents et que Cézanne réprouvait aussi bien la méthode de travail que la facture de Gauguin. Tandis que l'Aixois professait une admiration sans bornes pour Delacroix et pour Véronèse, abhorrait Ingres, avouait son incompréhension des primitifs et saluait en Pierre Puget le premier grand statuaire des temps modernes, Gauguin vénérait surtout Cimabue, Giotto et les Quatrocentistes. Tandis que la structure interne des tableaux cézanniens était centripète et concentrique, la composition des œuvres dues à Gauguin se déroulait comme une frise décorative à la surface de la toile. Cézanne modulait chaque touche et animait ses tableaux en variant le degré d'intensité des tons. Gauguin procédait par teintes plates, souvent serties de cloisonnés, toujours inscrites dans un contour statique. Sans doute les deux subirent un jour l'influence de Camille Pissarro, mais tandis que Cézanne tourne successivement ses regards vers Daumier, Courbet et Manet, Gauguin suit la voie tracée par Puvis de Chavannes. Donc pas de points de contact perceptibles, pas de rapports évidents, pas de filiations mêmes secrètes entre les deux peintres. Et pourtant ! Tout comme Cézanne, Gauguin donne naissance à un art d'essence objectif.



Paul Gauguin. Nu. (Photo Paul Rosenberg)



P. Gauguin. Les trois Tahitiens

(Photo E. Druet)

Les solutions qu'il adopte peuvent paraître plus aisées que celles préconisées par le maître d'Aix-en-Provence. Elles n'en contribuèrent pas moins à orienter la peinture française dans le sens des recherches auxquelles toute préoccupation extra-artistique demeure étrangère. Le tableau considéré comme « une surface plane, recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » devise que M. Maurice Denis inscrit en tête de ses *Théories*, est une découverte propre à Gauguin, qui abolit toute perspective aérienne, sureleva la ligne de l'horizon, tout comme les Japonais, dont l'influence de son temps commençait à se faire sentir et peignit avec la même intensité, avec la même vigueur de coloris et la même précision les objets placés au premier plan que ceux dont la situation dans l'espace conventionnel du tableau était éloignée. N'est-ce pas lui qui parle un jour avec la plus vive admiration d'un tableau de Giotto au premier plan duquel figurait une tour minuscule tandis que sur le fond se profilait un bateau démesurément grand, un bateau dont seule l'importance spirituelle ou le rang qu'il tenait dans la hiérarchie des valeurs du dit tableau, justifiaient les dimensions. Sachons gré à Gauguin d'avoir pressenti, compris, exalté et commenté avec une rare intelligence cet art médiéval que trop de spécialistes tiennent encore pour une introduction à la Renaissance.



Paul Gauguin. Figure. (Photo Paul Rosenberg)

La vie de Gauguin, si différente qu'elle soit de la vie de son camarade Vincent Van Gogh, abonde en éléments pittoresques et dramatiques. Longtemps méconnu, il meurt dans l'exil, réduit à la misère et couvert d'une gloire qui ne paie point.

Gauguin est né à Paris le 7 juin 1848, d'un père qui exerçait le métier de journaliste et d'une mère péruvienne. Tout enfant, il part pour Lima avec ses parents. Clovis Gauguin, le père de l'artiste, étant mort en cours de route, Mme Gauguin poursuit son voyage, demeure avec ses enfants pendant quatre ans au Pérou, puis rentre en France afin de recueillir l'héritage de son beau-père et permettre à son fils de commencer ses études. Gauguin semble avoir conservé des souvenirs très précis de son voyage en Amérique latine.

Dans un des écrits cités par Jean de Rotonchamp, il

parle, entre autres, d'une certaine collection de terres cuites péruviennes qui ont produit sur l'enfant qu'il était alors une forte impression et qui influèrent peut-être sur sa formation ultérieure. Séminariste, puis lycéen à Orléans, il se destine à la marine marchande. Lorsqu'éclate la guerre de 1870, il s'inscrit dans les équipages de la flotte, mais demeure à Bordeaux pendant les hostilités. La guerre terminée, Gauguin entre chez un agent de change, acquiert à la Bourse une situation lucrative et gagne largement sa vie. Il épouse une danoise, issue d'une famille distinguée, fonde une collection de peinture moderne, qui contient des œuvres de Manet, Monet, Pissarro, etc., et mène à Paris la vie confortable d'un grand bourgeois. Il fait de la peinture d'une façon intermittente.



Paul Gauguin. Figure. (Photo Paul Rosenberg)

Ses œuvres de début ne présentent d'ailleurs qu'un intérêt médiocre. Ce n'est qu'après avoir connu Pissarro que Gauguin prend conscience de ses possibilités et aussi de sa vraie vocation. L'*Etude de Nu*, exposée en 1881, lui vaut les éloges de Huysmans qui vante sa simple facture et sa mise en page hardie. Hanté de peinture, Gauguin quitte la Bourse, vend, sans grand succès, sa collection et part avec sa famille pour Rouen, puis pour Copenhague. Son désir impérieux de se consacrer totalement à l'art et sa situation matérielle précaire déterminent peu après sa rupture avec Mme Gauguin. L'artiste connaît alors la misère. Pourtant sa personnalité s'affirme de plus en plus. En 1886, Gauguin participe avec dix-neuf toiles à la huitième exposition de peinture qui se tient rue Laffitte et où il voisine avec Marie Bracquemond, Marie Cassatt, Degas, Forain, Pissarro, Redon, Seurat, Signac, etc. Gauguin parvenait à peine à subvenir à ses besoins. Aussi prit-il la décision de partir par économie pour Pont-Aven, dans le Finistère, où il passe l'hiver de 1886. En 1887, il entreprend son voyage aux Antilles, d'où il rapporte des œuvres encore incertaines, mais traitées plus simplement que les tableaux datant de la période impressionniste.

De retour de la Martinique en 1888, toujours dénué de ressources, il profite de l'hospitalité que lui accorde

Schuffenecker. Il fait chez son ami la connaissance de Chaplet et entreprend de faire quelques poteries que le grand céramiste consent à cuire. C'est également en 1888 qu'a lieu la première exposition particulière des œuvres de Gauguin. Ne voulant pas abuser plus longtemps de l'hospitalité de Schuffenecker, Gauguin repart pour la Bretagne, puis rejoint son ami Van Gogh à Arles. On connaît la tragique aventure qui mit fin à leur vie commune en Provence.

Gauguin retourne en Bretagne et s'installe cette fois au Poldu. Des amis, des jeunes peintres l'entourent. Il y a là Sérusier, Séguin, Emile Bernard, Filiger, Anquetin, le hollandais Hahn. Cette phase de la vie de Gauguin est tout particulièrement féconde et productive. Il peint son fameux *Christ jaune*, l'œuvre la plus caractéristique de cette époque. Il fait des décorations murales, il sculpte di vers objets d'usage domestique, dont une paire de sabots devenue célèbre. Les artistes qui l'entourent suivent attentivement ses conseils et s'imprègnent de ses théories.



Paul Gauguin. Stéphane Mallarmé (eau-forte).

De retour à Paris, il s'installe d'abord chez Schuffenecker, puis loue une chambre à l'hôtel et travaille dans un atelier que Georges de Monfreid met à sa disposition. Il fréquente les cénacles littéraires qui se réunissent au Café Voltaire où il rencontre Albert Aurier, Charles Morice, Adolphe Retté, Jean Moréas, Maurice Barrès, etc. En été, il fait en compagnie de Monfreid, de petites croisières. Enfin, las de la vie parisienne et rêvant toujours de réaliser son œuvre dans un pays dont la civilisation n'aura point défloré le caractère, il entreprend son premier voyage à Tahiti en 1891, avec le produit de ses tableaux qu'il fit passer en vente à l'Hôtel. Il reste dans l'île jusqu'en 1893, revient en France et se heurte à de nouvelles difficultés d'argent. Son exposition, qui eut lieu chez Durand-Ruel provoque un très vif mouvement de curiosité, mais ne constitue pas, à proprement parler, un succès commercial. Pourtant un petit héritage permet à Gauguin de s'installer. Pendant les deux ans qu'il demeure à Paris, Gauguin travaille et reçoit dans son atelier des peintres et des poètes. En 1895, il procède à une nouvelle vente aux enchères de ses œuvres et repart cette fois définitivement pour cette Océanie, où il mourra en 1903.

Peintre, sculpteur, graveur, céramiste, esthéticien et poète, Gauguin laisse une œuvre nombreuse qui s'affirme par son caractère distinctif et par son homogénéité. Comme créateur des formes, Gauguin a réagi simultanément contre le beau académique, cet alliage impur de baroque grec et de décadence florentine et contre le naturalisme photographique qui caractérisait l'art de la Troisième République. Ses effigies peintes et sculptées ne peuvent paraître malhabiles et grossières qu'aux tenants d'une esthétique qui sacrifie l'expression à la beauté dite proportionnelle.

Dans le processus de la renaissance des arts plastiques, l'œuvre de Gauguin tient une place très importante. Sans doute peut-on lui faire grief de n'avoir entrevu que la lettre, là où le grand Cézanne a su découvrir l'esprit, lui tenir rigueur de son exotisme et de son archaïsme, éléments illustratifs, d'une pureté contestable, mais il faut rendre hommage à sa prescience, à son talent de coloriste et à la persévérance dont toujours il fit preuve dans l'application de sa doctrine artistique.

Ayant expliqué ce que fut l'essai de réaction synthétiste et symboliste que Paul Gauguin entreprit contre l'impressionnisme, il n'est pas sans intérêt d'accorder quelques lignes au groupe, un instant fameux, de ses immédiats disciples, qui constituèrent le groupe dit de



Pont-Aven. Bien petite, à la vérité, cette « école ». Enclose dans une auberge. Mais, comme l'a écrit l'un des plus chers élèves du maître, Armand Séguin, le professeur et ses élèves firent de l'auberge de la mère Gloarec un temple d'Apollon : « Ses murs se couvrirent de décorations qui stupéfiaient le rare voyageur, et nulle surface n'y fut épargnée : de nobles sentences encadraient de beaux dessins, les vitres du cabaret devinrent d' « éblouissantes verrières », et le village tout entier du Poldu fut semblable au jardin de Platon. Les principaux adeptes qui se réunirent en ce coin de Bretagne furent, de 1889 à 1891, MM. Emile Bernard, Ernest de Chamaillard, Emile Dezaunay, Filiger, Meyer de Haenen, Jourdan, Gustave Loiseau, Henry Moret, O'Connor, Ver Kade, Wilhumsen, Schuffeneker, Paul Sérusier enfin. Plusieurs sont morts, d'autres ont sombré dans l'oubli. Mais l'influence du maître fut profonde ; et, à ces élèves directs et immédiats, doivent être rattachés d'autres artistes, dont MM. Maurice Denis, Ranson, Anquetin et le statuaire Durio. » Cherchez l'harmonie et non l'opposition, l'accord et non le heurt, disait Paul Gauguin à ses amis. C'est l'œil de l'ignorance qui assigne une couleur fixe et immuable à chaque objet : gardez-vous de cet écueil... Que chez vous tout respire le calme et la pureté de l'âme... Ainsi, évitez la pose en mouvement. Chacun de vos personnages doit être à l'état statique. Appliquez-vous à la silhouette de l'objet : la netteté du contour est l'apanage de la main qu'aucune hésitation de volonté n'affadit. Ne finissez pas trop, une impression n'est pas assez durable pour que la recherche de l'infini détail, faite après coup, ne nuise au premier jet : ainsi vous en rafraichissez la lave et d'un sang bouillonnnant faites une pierre. Fût-elle un rubis, rejetez- la loin de vous. » Les auditeurs buvaient ces paroles ardentes et parfois hermétiques. Tous comprenaient la nécessité de « la synthèse amoureuse de la ligne », cette « harmonie par dérivés dans l'enveloppement général de l'arabesque », cette orientation naturelle de la peinture vers la décoration. Tous comprenaient que le révolutionnaire était le plus traditionnaliste des hommes, et que, ainsi que l'a dit un des meilleurs commentateurs de l'œuvre de Gauguin : « l'austère tradition dont il se réclamait n'avait rien de commun avec celle de l'Académie, dépassait même la Renaissance, remontant jusqu'aux éqoques primitives, — étant en réalité une ouverture nouvelle sur l'infini ».



Paul Sérusier. Les Jeunes Mères. (Photo Druet)

Des membres du groupe de Pont-Aven, les deux plus notoires sont MM. Paul Sérusier et Emile Bernard, et le meilleur en tant que peintre, demeure Maxime Maufra. M. Emile Bernard, nature inquiètę, tourmentée,

esprit sagace, orné d'une rare culture, a fourni durant vingt années un labeur immense et solitaire. Il a réfléchi autant qu'il a produit. En de vastes compositions il a dressé tour à tour les images de la vie primitive et les symboles éternels de l'humanité civilisée. Il a peint des natures-mortes, des paysages, des portraits, des groupes de portraits. On lui doit les gravures sur bois de l'illustration des *Fleurs du mal* et des cartons de tapisseries ; il a fait des meubles, des vitraux, s'attaqua même à l'architecture ; de nombreux projets d'églises, conçus sans le souci d'une réalisation immédiate, attestent la fécondité de son imagination pittoresque et mystique. Entre temps M. Bernard publiait des vers, dirigeait la *Rénovation esthétique*, proclamait dans les revues son admiration raisonnée pour la technique des maîtres, donnait un volume de souvenirs sur Paul Cézanne, dont il avait reçu les confidences ; il décocha à l'impressionnisme des traits fort vifs. C'est donc une originale figure de ce temps. Le reproche que ce peintre peut encourir est d'avoir, ayant beaucoup compris, peu créé ; M. Michel Puy a même prononcé : « Stérile pastiche des peintres vénitiens. » Toutefois, doivent avouer ses plus sévères juges, il s'en est fallu de bien peu que Bernard ne fût un grand peintre. Il évolua toute sa vie, inquiet et passionné, classé à ses débuts parmi les insurgés, rallié ensuite, converti même à une sorte d'académisme. Il paraît aujourd'hui l'un des apôtres de la contre-révolution.



Emile Bernard. Bretonnes. (Photo Druet)

M. Sérusier, isolé lui aussi dans la production contemporaine, y tient un rang élevé. Il fonda jadis, avec M. Maurice Denis, le petit groupe des « Nabis », dont les adhérents, s'attachant pieusement à appliquer les théories de Gauguin, furent MM. Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, K. X. Roussel, Ibels, Ranson, René Piot. M. Sérusier est le type du fidèle « gauguinisant ». Quand, en 1892, Gauguin partit pour Taïti, M. Sérusier, inébranlable, demeura en Bretagne. Il en est l'un des plus véridiques historiens picturaux, à d'autres titres que MM. Lucien Simon, Charles Cottet André Dauchez ou Julien Lemordant. Son art de paysagiste et de peintre de figures s'édifie en réaction contre l'impressionnisme. Dominé d'abord, sous la proche influence de Gauguin, par le souci synthétique et décoratif, il cherche exclusivement à meubler des surfaces. Ensuite, ayant senti le besoin de se chercher en profon-

deur, il s'employa à l'enrichissement de la palette, étourdiment appauvrie sous le prétexte de « luminosité ». Enfin, après une station chez les artistes bénédictins de Beuvron, il consacra la majeure partie de ses forces à rétablir dans le métier une grammaire indépendante du caprice individuel. Comme chez M. Bernard, le tempérament est souvent étouffé sous l'ampleur de la doctrine. Mais il y a, en M. Sérusier, une droiture, une bonhomie, une chaleur cordiale, une savoureuse gaucherie de praticien ; et l'on est en droit de dire que cet isolé aura modestement tenu son rôle apostolique dans le mouvement anti-scolaire, d'où dérive le présent renouvellement des idées.

Maxime Maufra, lui, fut strictement peintre. Ses paysages provençaux, ses marines bretonnes ou écossaises valent par une technique savante, un dessin simple et fort. Contemporain des impressionnistes, il eut cependant le constant souci de la construction. De la leçon de Gauguin, il retint surtout les préceptes signifiant la nécessité du style. Ce fut un talent probe auquel on n'a peut-être pas encore rendu justice.

Quelques mots seulement doivent être dits de M. Anquetin, dont la courbe artistique fait songer à celle de M. Emile Bernard. Ce fut d'abord un fougueux et truculent virtuose ; les ans et la méditation l'ont mué en savant imitateur de Rubens, de Jordaëns et même de Diaz. A travers ses singuliers avatars coloristes, il a conservé le goût des pâtes somptueuses, au service d'une forme parfois plus redondante que réellement ample.



Odilon Redon. Fleurs. (Photo Bernheim jeune)

Odilon Redon est un isolé et un survivant du romantisme.

A part des impressionnistes qu'il respecta sans les chérir, des naturalistes qu'il exécra franchement, il mena seul son œuvre solitaire. « J'ai fait un art selon moi. Je l'ai fait avec les yeux ouverts sur les merveilles du monde visible, et quoiqu'on en ait pu dire, avec le souci constant d'obéir aux lois du naturel et de la vie. Je l'ai fait aussi avec l'amour de quelques maîtres qui m'ont induit au culte de la beauté ». Tel est, en l'un des écrits où Odilon Redon s'est analysé, son significatif aveu. Sa carrière fut toute d'exception. Ce « dernier des romantiques », ce « prince du rêve », ainsi que l'ont dénommé ses commentateurs, fut un être d'une délicieuse modestie. Il vivait à l'écart des Salons, comme tous les raffinés que ces cohues rebutent. Son art tendre, musical, comportait, bien que sensible infiniment, une part d'intellectualisme et d'hermétisme précieux. Il



Odilon Redon. Portrait de Roger Marx.

avait débuté et conquis l'admiration par des savoureuses lithographies, dont les thèmes étaient d'une absconse étrangeté, Redon ose parfois l'informe et risque l'inintelligible. Ce n'est certes pas qu'il ait méprisé la nature : ses adorables bouquets au pastel en sont l'attestation certaine ; mais une imagination extraordinaire l'avait emporté très loin, très haut, sur les ailes de la chimère. Nul ne posséda plus singulièrement le sens du mystère. Les allégories hautaines de ses estampes parurent à quelques-uns — dont Huysmans — d'inquiétants cauchemars ; c'étaient les songeries d'un magicien, qui par le prestige de ses alternances dosées d'ombre et de lumière, reste toujours plasticien. Redon dessina à la sanguine plusieurs des portraits les plus exquis de ce temps, ceux notamment de *Roger Marx*, de MM. *Edouard Vuillard* et *Olivier Sainsère*. Peintre, il fut simultatément un romantique éperdu, un idéaliste mystique (ses *Chars d'Apollon*, ses *Christs*, ses *Marines* sont des rêves troublants, où revit comme un souvenir de Delacroix et Chassériau) et, parfois, à son gré, un réaliste sain et frais. Il lui suffisait d'un humble vase de poterie brune ou de verre bleu, d'où émergent des fleurs des champs, pour composer un discret chef-d'œuvre. Harmonies de roses, de violets, d'orangés, d'indigo et de safran, légèreté aérienne des pétales veloutées de la corolle, ailes de papillons, cœur des jonquilles et ses pivoines, sensualité et fragilité. La grâce la plus ténue, un parfum fragile, toute la poésie qui s'exhale des jardins. On cite les bouquets de Fantin-Latour. Jamais ce peintre excellent et méticuleux n'a atteint les sommets ; il se tient à mi-côte, comme ses aïeux de Hollande et de France, Monnoyer ou Backhuysum. Les pairs d'Odilon Redon, en l'art d'interprêter les fleurs — il les suggérait plutôt qu'il ne les traduisait — se nomment Cézanne (si différent avec le martèlement têtu de sa touche divisée) Renoir, Van Gogh, puissant et panthéiste peintre des « soleils » chantés par Mirbeau.

Mais Odilon Redon, qui concilie une spiritualité éthérée avec un naturalisme imprévu, candide et strict, conserve une place à part, de par le charme ineffable de ses symphonies colorées. C'est un maître élu, qui parle au cœur. On a souvent dit : « Redon est un poète, un harmoniste. Mais est-ce un peintre, dans l'acception plénière, artisane, du terme ? ». Il faut répondre : oui ; Redon conduit et module ses pâtes avec une science consommée. Technicien supérieur de la lithographie,



Odilon Redon. Le Bouddha.



Odilon Redon . Muse sur Pégase

fusiniste sûr de son trait, pastelliste qui a tiré des poudres certains effets que nul n'obtint avant lui, Odilon Redon est aussi un bon praticien de l'huile.

Cérébral, mais servi par une rare sensibilité, il transmue en ouvrages bien faits ses concepts les plus sibyllins. Sa vénération à Baudelaire, Poë, Flaubert — le Flaubert de la *Tentation* — son culte de Wagner et de Mallarmé ne l'entrainent jamais hors de son domaine. « Toute certitude est dans les rêves » a émis Edgar Poë en un consolant aphorisme. Redon s'élance dans le champ inexploré de l'énigme, où sa logique imaginative se plait à déchiffrer chiffres et arabesques. Mais le point de départ est le réel. Redon respecte l'objet ; il n'en est ni l'esclave ni le parasite ; il le dépasse, l'illumine, le surélève. Sa ferveur de la nature et sa compréhension de la vie éclatait aux yeux. Ses notations du ciel ou des gouffres marins sont des suggestions fondées sur le vrai. Il le savait mieux que quiconque : « On ne peut m'enlever le mérite de donner l'illusion de la vie à mes créations les plus irréelles. Toute mon originalité consiste donc à faire vivre humainement des êtres vraisemblables selon les lois du vraisemblable, en mettant autant que possible la logique du visible au service de l'invisible ».



Odilon Redon. Lithographie.



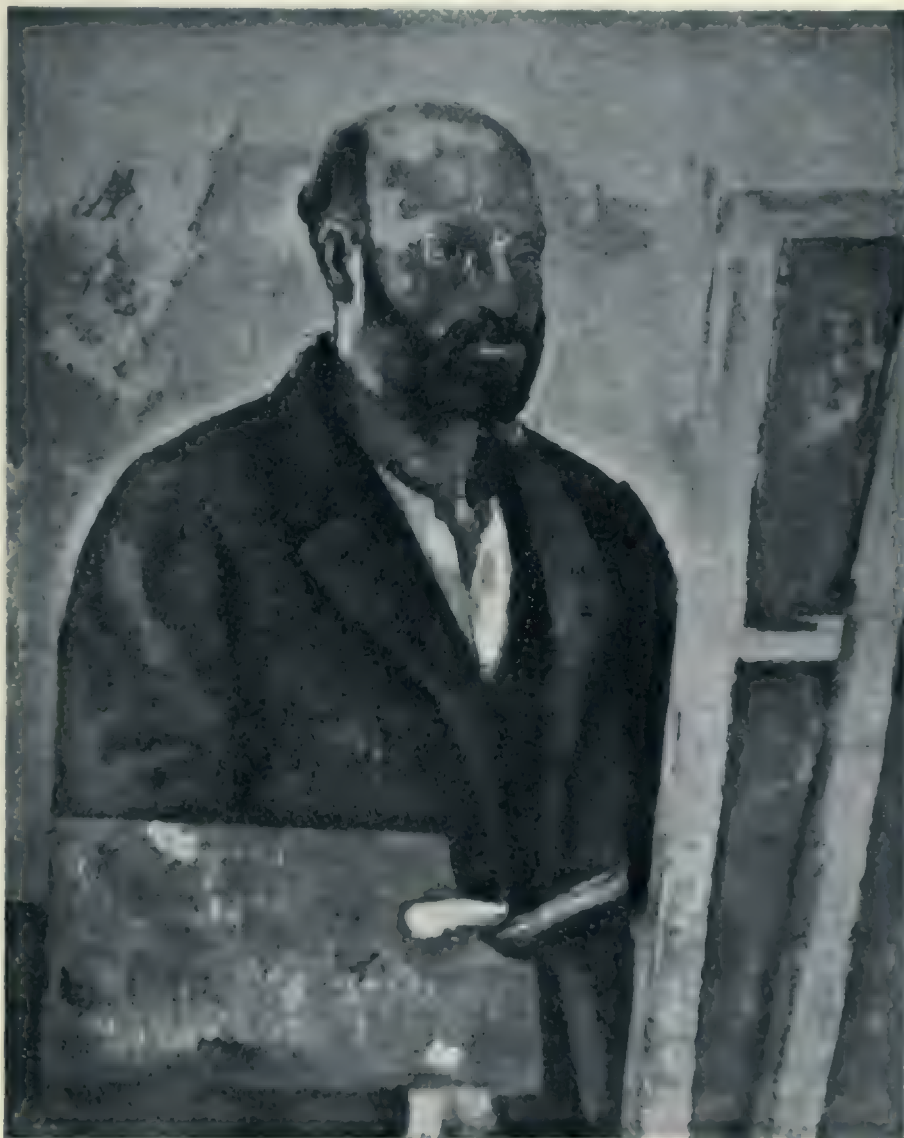
Paul Cézanne. Dessin

CHAPITRE XIII

PAUL CÉZANNE



L'ŒUVRE de Cézanne suscite tant de problèmes nouveaux, elle transforme si radicalement les bases de la peinture, elle marque une si implacable volonté de se servir exclusivement d'un langage spécifique, qu'il faut attacher à son étude une importance toute particulière. Cézanne n'appartient pas à la catégorie des peintres que l'on situe aisément. Encore que les influences qu'il subissait puissent être nettement établies et qu'il ait lui-même proclamé à maintes reprises, son attachement à la grande tradition baroque, cet artiste ne saurait être sous aucun prétexte considéré, comme un simple anneau dans cette chaine serrée et voire ininterrompue que forment les peintres français du XIXe siècle. Sans doute est-il le successeur de Delacroix, de Daumier, de Courbet et d'Edouard Manet. Sans doute « l'humble et colossal Pissarro », comme il aimait l'appeler, a-t-il exercé une certaine action sur ses travaux de jeunesse. Toutefois la doctrine de Cézanne porte un caractère si distinct qu'il serait, non seulement injuste mais aussi illogique de le déclarer tributaire d'un passé, dont il tire parti mais qu'il utilise à des fins personnelles. Nous examinerons au cours de ce chapitre les phases successives de cette œuvre qui apparaît aujourd'hui non seulement comme une grande manifestation de l'intelligence créatrice, mais aussi comme une tentative, sans précédent dans l'histoire de l'art moderne, de libérer la peinture, de modifier son caractère et de lui assigner une mission nouvelle. Il est vrai que les paysagistes de 1830, et Corot, avaient déjà réagi contre les grands sujets, que l'œuvre de Gustave Courbet n'était point entachée de littérature et que Edouard Manet peignait des tableaux, auxquels ses contemporains reprochaient cette absence de toute



Paul Cézanne. Portrait de l'artiste.

affabulation qui déroutait le spectateur coutumier des œuvres descriptives. Mais toute préoccupation extra-artistique n'était pas étrangère à Edouard Manet. La théorie de de la « contemporainéité » et l'attirance qu'exerçaient sur lui divers aspects extérieurs de la vie moderne jouaient un rôle important dans ses travaux. Les sujets, au gré de certains trop apparents, trop agressifs, de ses tableaux ne réduisent nullement la valeur de sa contribution, mais il est, malgré tout, difficile de tenir son œuvre pour un phénomène exclusivement plastique. Quant aux impressionnistes qui, en décomposant la lumière et en enregistrant ses multiples vibrations, ont instauré le règne de la couleur pure, vibrante, mobile, irisée, ils s'efforçaient de traduire les effets fugitifs d'un jour, d'une heure, d'un moment. Les séries de *Meules* de Claude Monet illustrent d'ailleurs parfaitement l'état d'esprit dans lequel travaillait et travaille encore ce grand survivant de l'époque héroïque de l'impressionnisme.



(Photo Bernheim jeune)

Paul Cézanne. Baigneuses.

Cézanne, lui, était un peintre et rien qu'un peintre. Ce n'est pas que la sphère de son action intellectuelle fut restreinte, mais, par un étrange phénomène de déformation professionnelle il ne pensait qu'en peintre et ne raisonnait qu'en fonction de la peinture. On ne peut comprendre son œuvre qu'à condition de se placer à ce point de vue particulier et de lui subordonner toute autre considération.

Cézanne est né à Aix-en-Provence en 1839. Son père, ancien chapelier, avait fondé une maison de banque dans sa ville natale. Aisé, riche même, pouvant largement subvenir à ces besoins et à ceux de ses enfants, il se proposait de confier à son fils Paul la suite de ses affaires. Le jeune Cézanne fait ses études au lycée d'Aix, où il a pour camarade de classe Emile Zola. Il prend par la suite huit inscriptions à la Faculté de Droit, mais renonce bientôt à suivre les cours de l'Université afin de se consacrer entièrement à la peinture. Il fréquente tout d'abord l'Ecole du Musée, puis, parvenant à vaincre la résistance de son père, part pour Paris, où il fait la connaissance, à l'Académie Suisse, de Pissarro et de Guillaumin. La vie privée de Cézanne ne présente qu'un intérêt médiocre. Nerveux, ombrageux, susceptible, il se livre difficilement. Aussi ses nombreux biographes nous lèguent-ils une image infidèle du peintre, dont ils ont méconnu les qualités essentielles et qui se manifesta à eux


Cézanne — L'Estaque (Musée du Luxembourg)



Paul Cézanne. Le Jas de Bouffan. (Photo Paul Rosenberg)



Paul Cezanne. La Montagne Sainte-Victoire. (Photo Paul Rosenberg)

sous un jour plutôt défavorable. Cette vie est pourtant semblable à son œuvre, à la fois orageuse et concentrée. Ni lors de ses débuts, quand, jeune homme, il exécutait au couteau à palette cet âpre portrait de l'avocat qui est une des œuvres les plus typiques de cette période, ni quand, vieillard, à la veille de sa mort, il travaillait aux grandes *Baigneuses* de la collection Pellerin, Cézanne n'a connu ce sentiment de calme, de sérénité et de certitude qui illumina la vieillesse d'un Renoir. L'inquiétude, l'angoisse, le trouble, voilà quels furent les traits distinctifs du caractère de Cézanne. Mais son inquiétude fut féconde et génératrice d'une harmonie nouvelle. Cézanne rénova la peinture en se servant de moyens fonctionnels et uniquement picturaux. En face de l'œuvre stylisée et décorative de Gauguin, de l'œuvre astreinte à des formules scientifiques de Seurat, de l'œuvre librement épanouie de Renoir et de l'œuvre tourmentée, douloureuse et peut-être trop expressive de Vincent Van Gogh, l'œuvre de Paul Cézanne se dresse comme un échafaudage aux linéaments subtils et indéchiffrables à l'œil nu, un échafaudage, dont l'armature complexe est assujettie à des lois d'équilibre interne, qu'il a clairement formulées et définies, soit dans ses lettres à Emile Bernard, soit au cours de ses entretiens avec son ami le poète Joachim Gasquet, un de ses porte-paroles les plus respectueux et les plus éloquents. Las de la vie parisienne, Cézanne ne tarde pas à rejoindre sa famille à Aix. Il retourne d'ailleurs à Paris peu de temps après, y loue un atelier et et se lie d'amitié avec les peintres et les écrivains qui se réunissaient à ce moment au Café Guerbois. Refusé au Salon de 1866, écœuré des controverses esthétiques, auxquelles ses camarades semblaient se complaire, l'artiste regagne une fois encore la Provence où il peint ces quatres figures décoratives, signées Ingres qui sont des charges infiniment spirituelles de la manière du maître montalbanais. Sa copie du *Concert Champêtre* de Lancret date de la même époque. Pendant la guerre de 1870, Cézanne est sur le motif à l'Estaque, près de Marseille. La paix conclue, il se rendit à Auvers, près de Camille Pissarro. Il peint en 1874 sa première *Tentation de Saint Antoine*, la *Scène en plein air*, les *Toits Rouges*. Il participe au cours de la même année à la fondation de cette Société Anonyme de peintres, sculpteurs et graveurs qui compte parmi ses membres, Manet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, etc., et dont la première exposition a lieu chez Nadar. Il prend part également à une exposition du groupe impressionniste chez Durand-Ruel en 1876 et rue Lepeletier en 1877. Il est reçu grâce à l'intervention d'un ami puissant au Salon de 1882 et ses œuvres figurent à l'Exposition Universelle de 1889.


(Photo Bernheim jeune)

Paul Cézanne. Vue de l'Estaque.



Paul Cézanne. Léda. (Photo Druet)



Paul Cézanne. Tentation de Saint-Antoine. (Photo Bernheim jeune)

En 1890, la Société des Vingt, qui vient d'être fondée en Belgique l'invite à envoyer ses tableaux à Bruxelles. En 1895, M. Ambroise Vollard organise rue Laffitte, la première exposition particulière de ses œuvres. Bien que l'ensemble de la presse et de l'opinion publique, enfin acquis à l'impressionnisme, ne lui soit pas favorable, et que des amis, tels que Zola adoptent à son égard une attitude franchement hostile, Cézanne est devenu un peintre célèbre. Des jeunes suivent ses travaux avec une attention soutenue. Des amateurs éclairés, M. Choquet, dont il fit un portrait admirable et le Conte Doria achètent ses œuvres. Mais Cézanne ne se plaît point à Paris. Aussi s'installe-t-il définitivement à Aix, rue Boulegon, et se fait construire un atelier à Lauves, aux environs de la ville. Il expose au Salon des Indépendants en 1899, en 1901 et en 1902. Le Salon d'Automne lui rend un hommage public en faisant une première exposition de ses œuvres en 1905 et en honorant sa mémoire en 1907 par une rétrospective. Cézanne meurt le 22 octobre 1906 d'une congestion pulmonaire qu'il contracta un jour en travaillant sur le motif.



Paul Cézanne. Nature morte. (Photo Paul Rosenberg)

Nous avons dit plus haut que Courbet, Daumier, Manet, Delacroix et les peintres de Venise, tout particulièrement Véronèse, furent les maîtres et les inspirateurs successifs de Cézanne pendant la première phase de son évolution. Son écriture picturale se distingue par sa violence, il établit ses volumes sommairement, il se plaît aux contrastes directs des blancs et des noirs qu'il plaque sans avoir recours aux tons intermédiaires. La plupart de ses œuvres qui datent de cette époque, d'une facture rugueuse et heurtée, sont peintes au couteau à palette. D'un caractère âpre, voire brutal, elles portent l'empreinte d'une main de maître mais ne révèlent pas encore une technique personnelle. Cézanne qui empâte jusqu'à 1880 aborde l'impressionnisme sous les auspices de Camille Pissarro. Il étudie les jeux de la lumière et pratique un chromatisme raisonné ; il juxtapose des tons purs qui s'exaltent mutuellement.... En relatant dans ses *Souvenirs sur Paul Cézanne* la première visite qu'il fit à l'atelier du vieux maître à Aix, Emile Bernard donne quelques détails qui projettent un jour nouveau sur l'existence que menait le grand peintre dans sa thébaïde provençale. La vie de Cézanne était celle d'un solitaire. Ses compatriotes ne comprenaient pas son art et méprisaient l'homme à qui ce Salon de Paris, qu'il qualifiait de Salon de Bouguereau, refusait la consécration officielle. Dès le matin sur le motif, ou bien dans son atelier de Lauves, où s'entassaient dans un désordre chimérique des monceaux de toiles et d'aquarelles, Cézanne était rivé au travail, sa joie unique, sa seule raison d'être. Il peignait lentement, péniblement, laborieusement, il posait

ses touches avec d'infinies précautions. « Il commencait, écrit Emile Bernard, par l'ombre et avec une touche qu'il recouvrait d'une seconde plus débordante, puis d'une troisième, jusqu'à ce que toutes ces teintes, faisant écrans, modelassent en colorant l'objet. »

« Je compris, poursuit Emile Bernard, que c'était une loi d'harmonie qui guidait son travail et que toutes ces modulations avaient une direction fixée d'avance dans sa raison. Il procédait, somme toute, comme ont dû l'observer les tapissiers anciens, faisant se suivre les couleurs apparentées jusqu'à ce qu'elles rencontrassent leur contraste dans l'opposition.... » Cézanne juxtaposait avons-nous dit. Mais tandis que ses premiers tableaux impressionnistes sont traités par touches nettement distinctes et voire divisées, à mesure qu'il se développe et qu'il pousse plus à fond ses recherches, sa matière se fond, et s'unifie, sans rien perdre de son ancienne fluidité. Cézanne ne mélange pas ses couleurs sur la toile, mais il dispose sur la palette sa gamme pour toutes les gradations des teintes.

Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Cette maxime de Cézanne explique et fait comprendre mieux qu'aucun commentaire, sa conception de la peinture et sa méthode de travail. Cézanne n'enserre jamais sa couleur dans un réseau linéaire préalable. M. Maurice Denis rapporte qu'il modifia à plusieurs reprises les dimensions de ses figures dans le tableau des *Baigneuses*, de la collection Pellerin en sacrifiant, du moins en apparence, le rythme formel aux quantités de couleurs nécessaires à l'organisation harmonique de sa surface. Il est vrai que chez Cézanne, la forme, la ligne et la couleur sont liées si étroitement, qu'il n'est guère possible de les discerner. Cézanne ne modèle point, pas plus qu'il ne cerne ses plans. Il procède par contrastes de formes et de couleurs, indissolublement unies et exprimées par un coup de pinceau. En entreprenant un tableau, Cézanne avait coutume d'animer toute sa surface et son motif se dégageait progressivement du chaos primitif. Il commençait par peindre légèrement avec des tons presque neutres, puis montait la gamme et serrait les chromatismes. En substituant à la valeur, c'est-à-dire à la quantité de clair ou de sombre contenue dans un ton, ses graduations subtiles, Cézanne fait disparaître les plans. Pour sceller l'unité de l'œuvre peinte, il confond les ombres et les localités, en variant les degrés



(Photo Druet)

Paul Cézanne. Baigneuses.



Paul Cézanne. Portrait de Gustave Geffroy. (Photo Bernheim jeune)



Paul Cézanne. Portrait de Mme Cézanne. (Photo Bernheim jeune



Paul Cézanne. Mme Cézanne.



Paul Cézanne. Portrait de Joachim Gasquet (Photo Bernheim jeune)

d'intensité des tons. Il en résulte que chaque couleur joue séparément et participe de l'ensemble.

On ne peut donner une notion exacte de l'esthétique cézannienne qu'en citant des extraits de ses lettres, dans lesquelles il exprima le fonds même de sa pensée en quelques formules brèves et ramassées. Il écrivait : *Arriverai-je au but tant cherché et si longtemps poursuivi?* — Cézanne doutait toujours. Il doutait de ses forces, de ses possibilités de réalisation, de l'efficacité de sa méthode. Ce travailleur acharné avait pourtant élaboré un véritable code de la peinture, qui n'était pas seulement une liste de recettes à son usage personnel, mais une table de lois générales, dans laquelle il essaya de concilier la vision impressionniste avec les règles classiques pour « faire de l'impressionnisme quelque chose de durable comme l'art des Musées ».



(Photo Bernheim jeune)

Paul Cézanne. Nature morte à l'Amour de Puget.

Voici les fragments les plus caractéristiques de ces lettres, adressées à Emile Bernard :

« *Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou si vous aimez mieux, du spectacle que le* Pater omnipotens æterne Deus *étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or, la nature, pour nous hommes est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleutés, pour faire l'air* . »

Il écrivait encore :

« *Pour les progrès à réaliser il n'y a que la nature et l'œil s'éduque à son contact. Il devient concentrique à force de regarder et de travailler : je veux dire que, dans une orange, une pomme, une boule, une tête, il y a un point culminant et ce point est toujours malgré le terrible effet : lumière, ombre, sensations colorantes, le plus rapproché de notre ciel. Les bords des objets fuient vers un centre placé à notre horizon....* »

Enfin ce passage entre tous significatif :

... *Une sensation se produit dans notre organe visuel qui nous fait classer par lumière, demi-ton ou quart de ton les plans représentés par des sensations colorantes. (La lumière n'existe donc pas pour le peintre.)*

Ainsi Cézanne arrive à cette conclusion finale qu'il ne faut pas reproduire le soleil mais le représenter par la couleur.

La technique picturale de Cézanne étant définie, il nous reste à exposer son esthétique et sa conception de l'art. Les opinions formulés sur Cézanne par les critiques et surtout par les peintres sont naturellement contradic-



Paul Cezanne — Nature Morte

toires. Cependant que les uns le représentent comme un anarchiste ou comme un empirique, d'autres voient en lui le restaurateur de l'ordre classique, le Poussin de l'impressionnisme. Cézanne se proclamait lui-même le primitif d'un art nouveau. Nous pensons que l'heure de résoudre définitivement le problème cézannien n'est pas encore venue et qu'il est prématuré de porter sur l'œuvre accomplie par le maître d'Aix-en-Provence un jugement qui revête le caractère d'un verdict. Les contemporains de Cézanne, ainsi que les artistes de la génération de Matisse n'ont vu en lui qu'un grand coloriste. La génération suivante semble au contraire faire abstraction de cet aspect de son œuvre et utiliser son apport dans le sens constructif. Il existe enfin des peintres qui tiennent pour paradoxal le désir manifesté par Cézanne de faire du Poussin sur nature.



Paul Cézanne. Les Grandes Baigneuses. (Photo Druet)

L'avenir seul pourra départager les partis. Quant en ce qui nous concerne, nous nous bornerons à déterminer, après tant d'autres, le caractère d'une œuvre qui révolutionna les notions préexistantes de la peinture et qui motiva une révision globale des valeurs artistiques.

Cézanne est-il un classique au sens étroit et littéral du mot. Si par classicisme on entend un juste rapport entre le sujet et l'objet, si ce classicisme a trouvé son expression la plus complète dans l'art italien du XVIe siècle, Cézanne qui réduit le sujet à l'état de simple stimulant, qui rompt les rapports dits proportionnels et qui sacrifie la perspective tant linéaire qu'aérienne, ne saurait être tenu pour un peintre classique. Par contre, si l'on étend, si l'on amplifie la notion du classicisme, si on le considère comme un état mental et non comme une discipline, comme un style, comme une manière, il faut



Paul Cézanne. Baigneuses. (Photo Druet)

Gogh, ou par goût arbitraire de la synthèse, mais par assujettissement aux principes de sa propre ordonnance plastique. Ses fameuses « tables boiteuses » et ses « compotiers branlants » ne sont nullement des témoignages d'une prétendue ignorance ou de gaucherie manuelle de Cézanne, mais constituent des modes de représentation entièrement conditionnés par sa technique et par son esthétique du tableau. Désirant, par exemple, donner une vue totale d'un objet ou d'une figure, Cézanne se voit obligé de les désaxer. La cumulation des angles visuels qui infirme les lois de l'optique, est à la base de la légende de la maladresse, et de l'astygmatisme de Cézanne. Le peintre des *Joueurs de cartes*, tableau que M. Maurice Denis s'est plu à confronter avec le *Mangeur de haricots* d'Annibal-Carrache, ce virtuose, cet éclectique bolonais, pour qui la science de l'art n'avait point de secrets, le peintre

reconnaître que l'élément classique prédomine dans l'œuvre apparemment romantique de Cézanne. Cet élément, c'est tout d'abord le rythme prémédité, l'harmonie (et non le déséquilibre, ainsi que l'insinuèrent certains esthéticiens d'avant-garde), entre la sensibilité visuelle et la pensée créatrice, c'est l'exclusion impitoyable du hasard, sinon de l'accident, c'est la recherche de la vérité objective.

Mais classique ou romantique, Cézanne est avant tout un peintre, au sens intégral et absolu de ce mot. Il ne stylise jamais. Sa faculté de transposition lui permet de fournir l'équivalent des spectacles naturels, sans recourir aux artifices, dont sont coutumiers la plupart des peintres qui prétendent au style.

L'œuvre de Cézanne vaut aussi par son caractère de concentration, peut-être sans précédent dans l'histoire de la peinture. « Cézanne, écrit, M. Maurice Denis dans ses *Théories*, ne nous intéresse à aucun sujet accessoire ». Son tableau est un corps parfaitement homogène et indivisible. S'il déforme, on devrait dire s'il réforme les objets qu'il figure, ce n'est point par volonté d'expression ainsi que l'a fait Vincent Van



Paul Cézanne. Portrait. (Photo Paul Rosenberg



Paul Cézanne. Les Joueurs de Cartes. (Photo Bernheim jeune)



Paul Cezanne. Paysage à l'Estaque.



(Photo Paul Rosenberg)
Paul Cézanne. Paysage.

baroque de *Léda,* de la *Tentation,* de l'*Hommage* (inachevé) à *Delacroix* et des *Femmes sous la tente* que l'on mit un jour en regard, l'*Apocalypse* du Gréco, n'était ni un infirme, ni un artiste incomplet, mais un créateur capable de sacrifier dans certains cas l'éphémère réalité visuelle à la réalité plastique et conceptuelle. On a, d'autre part déploré que Cézanne n'ait pas eu ce fond de culture traditionnelle qui facilitait aux peintres anciens leurs débuts et qui les mettait en possession d'un outillage éprouvé, tandis que lui Cézanne se voyait contraint de forger par ses propres moyens tous ses instruments de travail. Nous ne pensons pas qu'il y ait lieu de regretter le caractère austère, fruste, dépouillé, de certaines œuvres de Cézanne et notamment de ses figures. Ce que ses tableaux ont perdu en apparente maîtrise, ils le gagnèrent en pouvoir émotif, en force, en pureté et en intensité. Cézanne inaugure l'ère de la peinture pure et suscite un état d'esprit favorable aux spéculations esthétiques. Les peintres modernes qui se réclament de son œuvre, lui doivent la plupart des découvertes, des acquisitions et des enrichissements, dont s'enorgueillit l'art contemporain.



(Photo Bernheim jeune)
Paul Cézanne Maternité.



(Photo Paul Rosenberg)
Paul Cézanne. Allée à Chantilly.



PAUL CEZANNE — LE LAC

CHAPITRE XIV

LE DIVISIONNISME

SEURAT — SIGNAC — CROSS — MAXIMILIEN LUCE

LE GROUPE DRUET



DOIT-ON considérer le divisionnisme comme une réaction contre l'impressionnisme ou comme une codification rationnelle d'un mouvement, dont les promoteurs avaient négligé de fonder la technique sur des bases scientifiques? Dans son ouvrage « *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* », Paul Signac adopte ce dernier point de vue. Il semble pourtant que si parmi les artistes ayant pratiqué la division des tons, certains se rattachent directement aux Impressionnistes, le plus grand, le plus représentatif d'entre eux, Georges Seurat, qui rehaussa du rare prestige de son talent l'Ecole chromo-luminariste, n'est tributaire, en aucune façon, de Monet, de Sisley, de Pissarro et de Renoir, dont il ignorait les travaux au moment où il entreprit son œuvre personnelle et qui,

Seurat. La parade. (Photo Bernheim jeune)

aussi bien par son tempérament que par son esthétique, se trouvait être aux antipodes des peintres qui sacrifiaient les lois, alors réputées académiques, de la composition linéaire et colorée, à l'impression vierge, spontanée, primesautière à laquelle ils s'interdisaient, de peur d'en tarir le caractère spécifique, d'apporter le moindre correctif.

Le divisionnisme ou le chromo-luminarisme repose sur l'emploi exclusif des couleurs pures et sur leur dissociation. Grâce au mélange optique des pigments et à la séparation des éléments (localités, lumières et leurs réactions), on obtient un degré de saturation et d'intensité qu'il est difficile, sinon impossible d'atteindre en mélangeant les tons soit sur la palette, soit sur la toile, comme le firent les Impressionnistes. Voici quels sont, suivant Paul Signac, les principes constitutifs du divisionnisme :

1) Le mélange optique des pigments uniquement purs (toutes les teintes du prisme et tous les tons).

2) La séparation des divers éléments (couleur locale, couleur de l'éclairage, leurs réactions).

3) L'équilibre de ces éléments et leur proportion (selon les lois du contraste, de la dégradation et de l'irradiation).

4) Le choix d'une touche proportionnée à la dimension du tableau.



Seurat. Le Port-en-Bessin. (Photo Druet)

Si les lois théoriques du divisionnisme n'ont été formulées qu'à la fin du XIXᵉ siècle, les mosaïstes, les céramistes, les tapissiers orientaux en connaissaient fort bien les principes et faisaient un usage fréquent des complémentaires et de tons contrastés qu'ils juxtaposaient sans transition. Paul Signac, auquel il faut se référer toutes les fois que l'on prétend consacrer une étude d'ensemble au chromo-luminarisme, tout en découvrant chez les maîtres de Venise, et notamment chez Véronèse, de nombreuses indications de la technique qu'il préconisa, vit dans l'œuvre d'Eugène Delacroix les premières manifestations de cette science de la couleur, dont l'étude a permis au grand peintre des *Massacres de Scio* et de la *Noce juive* d'obtenir cet éclat qui lui assure la qualité de précurseur de la peinture moderne. Sans doute un examen détaillé des tableaux vénitiens avait révélé à Delacroix le secret de cette couleur que malmenaient les élèves de David, et à laquelle les paysagistes de 1830 n'étaient jamais parvenus à rendre sa fraîcheur primitive. Au moment où Delacroix commençait son œuvre de rénovation, qualifiée de romantique, les bitumes, les terres et les ocres obstruaient toutes les palettes, amortissaient les tons vifs et francs et embrumaient les tableaux, dont le coloris amorphe revêtait un caractère de prétendue gravité qui plaisait au public et lui donnait le change des tableaux de maîtres.

C'est en observant attentivement un paysage de

Constable, traité par touches divisées, que Delacroix comprit l'apport d'une technique qui permet d'exalter la couleur et d'en accroître l'action.

La leçon de Constable, lequel constatait entre autres qu'une prairie représentée sur une toile donnait une impression de vert plus aiguë lorsqu'elle était composée d'une quantité de touches juxtaposées, fut aussitôt écoutée par Delacroix qui rehaussa son tableau des *Massacres* de tons purs et anima ainsi ses surfaces en leur conférant une intensité et un pouvoir émotif nouveaux. Les néo-impressionnistes, que la lecture des ouvrages de Rood, de Helmholtz, de Chevreul, l'exemple de Delacroix et les expériences concluantes, encore qu'approximatives, de Monet et de Pissarro, tributaires à leur tour de Turner, amenèrent à donner une base plus concrète au travail d'organisation harmonique du tableau, composèrent leurs toiles chromatiquement et linéairement.



Seurat. Paysage.

D'une part ils juxtaposèrent des couleurs pures dégradées, éclaircies avec du blanc. D'autre part ils établirent un système de lignes susceptibles de correspondre à toute une gamme d'émotions.

C'est ainsi que les lignes horizontales expriment le calme, les lignes ascendantes la joie et les lignes descendantes la tristesse. Signac fait ressortir tous les avantages que présente pour un véritable coloriste l'emploi de la division qui permet au peintre de conserver à chaque pigment sa fleur et de jouer tout son clavier de couleurs. Signac ajoute que le divisionnisme donne au coloris un surcroît de luminosité et il préconise son application aux peintures murales qu'un mauvais jour assombrit, s'il ne les rend pas confuses et illisibles. Est-ce à dire que la division constitue une simple méthode scientifique d'enregistrement de sensations visuelles? Nous ne le pensons pas. Mais elle exclut l'emploi de moyens artisans, c'est-à-dire des jeux savants de la brosse, et elle consacre la substitution de la peinture cérébrale et visuelle à la peinture manuelle. Le divisionnisme, nous l'avons dit, n'est pas une technique rigide. Des artistes aussi différents que Georges Seurat, Paul Signac et Henri-Edmond Cross l'ont pratiqué, tout en gardant à leurs œuvres un caractère distinctif. Seurat et Signac ont d'ailleurs abouti à des conclusions identiques sans connaître leurs recherches respectives.

Georges Seurat est né à Paris en 1859. Après avoir passé quatre ans à l'Ecole des Beaux Arts, dont l'enseignement ne pouvait le satisfaire, il s'adonne à l'étude des maîtres, et il observe de très près leur technique. Esprit passionné, mais précis, il dégage peu à peu sa conception personnelle de l'art, de la lecture des œuvres déjà citées de Helmholtz, Rood et Chevreul qui l'instruisirent de la science de la couleur. Du reste, avant d'aborder le tableau, il exécute au crayon de conté sur papier Ingres plusieurs



Seurat. Dessin. (Photo Bernheim jeune)

centaines de dessins qui contiennent à l'état embryonnaire les éléments du divisionnisme. Ces dessins sont gradués avec une science sans pareille. Le clair-obscur y joue un rôle fonctionnel, participe étroitement à la construction des figures, fait valoir par des contrastes de valeurs d'une singulière puissance expressive les blancs lumineux et les noirs chatoyants. La personnalité si forte, si originale de Seurat s'affirme entièrement dans ces dessins dont l'écriture révèle un artiste en pleine maturité et en possession de tous ses moyens.

Les premières œuvres peintes de Seurat datent de 1882. Ce sont des paysages peints sur des panneaux en bois de petites dimensions D'une facture divisée, mais d'un coloris pâle, blond et comme atténué par la lumière, ils forment des essais encore timides mais concluants et qui laissent pressentir des œuvres plus énergiques et plus abouties.

« *L'art c'est l'harmonie*, disait Seurat ; *l'harmonie, c'est l'analogie des contraires (contrastes), l'analogie des semblables (dégradés), de tons, de teintes, de lignes ; le ton, c'est-à dire le clair et le sombre ; la teinte, c'est-à-dire le rouge et sa complémentaire, l'orange et le bleu, le jaune et le violet ; la ligne, c'est-à-dire les directions sur l'horizontale.* »

Sa méthode de travail était si rigoureuse qu'il pouvait appliquer ses principes picturaux dans toutes les conditions, en bravant même l'éclairage artificiel.

« *Pendant les dernières années de sa vie*, écrit Mme Lucie Cousturier, *il demeurait accroché de longues heures à son échelle double, placée contre une grande toile se hâtant à l'application des parcelles d'arc-en-ciel, représentatives des couleurs locales, des lumières, des réactions. Leurs proportions, observées dans une étude directe, étaient si définitivement fixées dans son esprit qu'il pouvait les répartir, même sur de grandes surfaces sans qu'un seul élément mal dosé, jaillisse et clame l'analyse, hors du pouvoir absorbant de la synthèse. Ainsi il pouvait assurer l'harmonie de ses compositions, pour ainsi dire mathématiquement, dans n'importe quelle condition de distance ou de degré de lumière.* »



Signac. L'église du Rédempteur à Venise. (Photo Druet)



Seurat. — Un Dimanche à la Grande Jatte.



Cross. Marine. (Photo Bernheim jeune)

son coloris chaud, strident et frais, révèle un peintre qui s'est servi de la division, tout en conservant intacte sa personnalité artistique.

Si Maximilien Luce a abandonné le chromo-luminarisme, il a peint cependant un grand nombre de tableaux divisés. Sa gamme est moins montée que celle de Cross, de Signac et de Van Rysselberghe. Il évoque les quartiers pauvres de Paris, il campe vigoureusement les figures des travailleurs, il exprime la vie terne et la

Président du Salon des Indépendants, Paul Signac est le peintre de Venise et de la Rochelle. Ses toiles saturées de lumière méditerranéenne ont l'éclat sonore du ciel et de l'eau imprégnés de soleil, irradiants et nacrés. Signac a banni de ses toiles les gris, les tons terreux et les couleurs opaques. Aquarelliste, il donne libre cours à sa fantaisie lyrique et n'applique pas les principes directeurs de la division avec la même rigueur que dans ses peintures à l'huile. Peintre d'une haute intelligence, il établit une distinction très nette entre le pointillisme, dont se servirent trop de peintres ignorants dans le but d'augmenter le pouvoir de leur coloris, et le système chromo-luminariste, dont les avantages partiels apparaissent aux yeux de tous les artistes soucieux de rendre leur couleur plus lumineuse et aussi plus ardente.

Henri-Edmond Cross fut un peintre paysagiste et aussi un peintre de figures qui savait établir des rapports eurythmiques entre les parties constitutives de ses tableaux. Artiste savant et discipliné il travaillait à l'atelier d'après des notes prises sur nature. Il se plaisait aux cadences majestueuses et répartissait sa couleur de façon à la faire concourir à l'harmonie générale de l'œuvre. Ses dominantes sont le rouge et le jaune, et



Luce. Le débardeur. (Photo Druet)



Lucie Cousturier. Soins maternels. (Photo Druet)

morne tristesse de la banlieue parisienne. Enfin Mme Lucie Cousturier, qui est aujourd'hui, avec Paul Signac, la seule artiste qui soit restée fidèle aux principes du divisionnisme, sait l'art de faire chatoyer une surface et de concilier la couleur locale et la couleur lumière. Le chromo-luminarisme est-il mort ? A-t-il épuisé toutes ses ressources et toutes ses possibilités ? Nous ne le pensons pas. Car si l'application littérale de la division n'a plus de raison d'être, il est certain, comme l'écrit Signac, que les néo-impressionnistes ont préparé la palette aux coloristes de l'avenir.

« J'imagine, a remarqué avec finesse M. François Fosca, qu'à la fin des agapes des « Nabis », le premier à se lasser des discussions devait être Pierre Bonnard, et que tandis que volaient dans la fumée des cigarettes et des pipes les mots de *cloisonnisme* et de *synthétisme*, il s'amusait plutôt à crayonner sur le marbre la silhouette du garçon de café ». On sait en effet que M. Bonnard, à ses débuts, vers 1888, fit partie du groupe des « Nabis » dont nous avons déjà eu l'occasion de parler. Cette troupe de jeunes gens, MM. Vuillard, René Piot, Roussel, Maurice Denis, ayant déserté l'académie Jullian où M. Sérusier remplissait les fonctions de massier « avec une éclatante fantaisie », s'étaient ralliés aux théories du maître de Pont-Aven, Paul Gauguin. M. Bonnard fut donc des Nabis. Mais cet insurgé n'avait guère le goût des théories. Il était déjà ce qu'il est resté, un fantaisiste.

Un fantaisiste... on lui a toujours jeté au visage, comme une injure, cette qualification qui le définit et le classe. M. Bonnard, qui a toujours su ce qu'il voulait en art, n'a obéi cependant qu'à sa fantaisie. Le caprice est sa règle. Qu'il doive à M. Degas, à Lautrec, aux Japonais, c'est indéniable ; il a appris de ces maîtres l'art de la mise en cadre, et de traiter avec un délicieux sans-gêne la fameuse loi de la préséance entre les objets et les formes. Que M. Pierre Bonnard peigne un nu irisé, une



Pierre Bonnard. Femme à la commode.

chambre tiède, une marine normande ou un ciel méditerranéen, la Seine de Flaubert, le Midi de Renoir, ce La Fontaine des coloristes prend le chemin des écoliers, et peint à son gré, et chante en peignant. Il peint pour son plaisir, pour quelques dilettanti. Il peint d'une manière fine, irisée, caressante, câline ; ses toiles possèdent ce que Reynolds recommandait à ses élèves, « la nacre et la fleur de pêcher », le frisson d'épiderme, la fleur, le velouté, le parfum. Il ne s'appesantit pas, il évoque, suggère, nuance. La Fontaine a dit : « Il faut toujours laisser quelque chose à penser ». Les accords, les harmonies, les bleus éteints de vieille faïence persane, ses dissonances ravissent.



Pierre Bonnard. La place Clichy.

Des défauts ? certes, et heureusement ; des gaucheries, des indécisions, du confus. Il déconcerte ; c'est un petit-maître dangereux ; il inciterait volontiers les cadets à pratiquer l'imprécis, à codifier le culte de l'amorphe. Mais il n'a demandé à personne de le suivre en ses sentiers sinueux. Il compose à sa façon, qui est celle des auteurs des « Cabinets de singes ». Rien n'est moins pédant ; chez Bonnard, point de ces attitudes où d'autres peintres se raidissent, à moins qu'ils ne se dissimulent dans la grimace par terreur d'être littéraux, et dans l'exotisme pour conjurer le banal. « Quelle que soit la brusquerie de son caprice, a dit l'un de ses plus compréhensifs commentateurs, quelle que soit la témérité de son langage, un goût sûr éloigne cet artiste de l'affectation et de la vulgarité ».

M. Edouard Vuillard est aussi « près », en art, de son cher camarade Pierre Bonnard, que Sisley et Monet le furent souvent l'un de l'autre. Même raffinement distant, même éloignement des chemins battus qui mènent au succès bourgeois et à la faveur officielle, même horreur des formules. M. Vuillard aura été, sans que le public s'en doute, au cours de ces vingt-cinq dernières années, le plus adorable harmoniste de l'école moderne. Ses panneaux étaient de sourdes et rares tapisseries ; la forme en parut lâchée, et la composition déroutante. Mais quand il plut à M. Vuillard de préciser davantage, de serrer la forme, comme on dit à l'Ecole, il aboutit sans peine à une netteté exquise de contour, surtout en ses décorations du foyer de la Comédie des Champs Elysées. M. Vuillard, à peu près seul de son groupe célèbre — à moins qu'on n'y comprenne le sévère et rigide Valloton — fut un portraitiste ; M. Bonnard l'est rarement (sauf quand il se divertit à retracer *M. Vollard* ou *Madame Godebska*) ; M. Vuillard au contraire, aime à interroger le visage humain, à fixer des images expressives d'écri-

vains, d'artistes, de penseurs ; c'est lui, de toute son équipe, qui a suivi du plus près l'enseignement de M. Degas et de Toulouse-Lautrec. Mais cette précision ne l'entraîne jamais à la servile littéralité. Qu'il se distraie à brosser ses intimités, ou des panneaux de pure décoration, les personnages reprennent aussi leur place discrète en l'orchestration, et ne comptent guère plus que la voix humaine dans la polyphonie wagnérienne. Il se peut que cet art soit moins libre, d'un jet moins spontané, d'une verve moins touffue que l'art de Pierre Bonnard. Mais sa distinction réticente, son « verlainisme » délicat lui confèrent dans la production contemporaine, un rang d'exception. Ajoutons que M. Vuillard fut un des rénovateurs délibérés de la peinture à la détrempe, grâce à quoi il a réussi plusieurs ouvrages qui méritent le titre de chefs-d'œuvres.

M. K. X. Roussel, duquel il fut déjà plus traité dans le chapitre consacré aux décorateurs, est un savant et tendre poète-plasticien. Il est très proche des deux précédents ; Vuillard est plus curieusement intimiste ; Bonnard d'une espièglerie plus savoureusement sensuelle ; Roussel est le plus noblement serein des trois, et sa sérénité est tendre et mélancolique.

Tel le divin Corot et ses clairières où dansent des nymphes d'une grâce décente, M. Roussel affectionne le paysage antique. Paysage antique ne veut pas dire *paysage historique*, avec les froides reconstitutions personnelles que l'Ecole nous a infligées. Les sites où M. Roussel fait évoluer ses cortèges d'ægypans, ses silènes, ses faunes ingénus et ses satyreaux pervers, sont des aspects de nature et d'humanité vivants et frémissants.



Pierre Bonnard. Le goûter.

Etudiés directement ou repris à l'atelier, ils n'en demeurent pas moins émouvants, parce que l'interprête a été ému, et qu'il est sensible. Et ces personnages de la Fable, oréades et chèvre-pieds, sont vivants et vrais ; leur accord avec le site paraît toujours d'une parfaite justesse.

L'art de M. Roussel est tout en nuances, en demi-teintes, mais sans fadeur, monotonie ni mièvrerie. Délicat et vivace, robuste même. A l'instar de ses camarades élus, M. Roussel a subi jadis, au temps de la *Revue Blanche*, l'enchantement verlainien ; sa mélodie voilée répugne aux stridences de la fanfare. Une mention doit être accordée aux pastels de M. Roussel ; ce sont des



K X. Roussel. Bacchanale. (Photo Bernheim jeune)



Edouard Vuillard. Intérieur. (Photo Bernheim jeune)



Vallotton. L'Hospice d'Honfleur. Photo Druet)

Vallotton. Nu couché (Photo Druet)



Edouard Vuillard. Paysage.

passion, chez M. Vallotton, se dissimule et se concentre. Mais elle est néanmoins au fond de cette œuvre lucide, profonde, et qui dédaigne les facilités de l'effet.

Les paysages de M. Vallotton sont d'une âpre magnificence ; ses portraits véridiques et décisifs.

La roideur, parfois, glace et paralyse l'élan. Mais qui ne s'incline devant la science du modelé et l'acuité de l'observation ?

M. Vallotton voit aujourd'hui la jeune école lui rendre hommage et justice ; il aura tenu, dans l'anarchie où faillit sombrer l'école française après le départ des grands impressionnistes, le rôle ingrat d'un précurseur acharné à construire dans la lumière.

Sa maîtrise, longtemps méconnue, se fait désormais plus douce pour ceux qui ont retenu ses rudes et efficaces avis.

paysages où les terrains, les ciels, à peine frottés, sont d'une étonnante qualité de consistance et de limpidité ; parfois le pastelliste s'anime, s'échauffe ; et ce sont des firmaments d'indigo plus vif, des vagues céruléennes ou violettes. Mais jamais la moindre fausse note, en ce mezzo voce qui s'insinue doucement en notre cœur.

Quel contraste entre ces trois amoureux de la nuance, MM. Bonnard, Vuillard, Roussel, et M. Félix Vallotton, dont on vit si souvent les ouvrages autoritaires juxtaposés à ceux de ses amis ! M. Vallotton, de naissance helvétique et protestante, ce qui explique le caractère austère et selon le mot de Mirbeau, parfois peu séduisant de sa peinture, aura joué un rôle important dans l'évolution de l'art pictural français. Alors en effet que les fauves, sous l'impulsion périlleuse d'Henri Matisse, s'abandonnaient aux blandices de la « couleur pure », un Vallotton, qui n'attendit point ses cadets pour comprendre Ingres et David, *maintenait* ferme le drapeau de la discipline, de la construction formelle, de la méthode et de la règle.

Le succès, longtemps, ne couronna pas ses probes efforts ; on jugea ses nus trop exempts de sensualité, ses bouquets dénués de capiteux arôme. Et il est vrai que la



Edouard Vuillard Portrait

Avant de devenir l'un des plus ingénieusement abondants décorateurs de son temps, avant de fonder et de diriger avec Georges Desvallières les « Ateliers d'art sacré » où cet artiste a tenté de galvaniser la peinture religieuse, sombrée dans l'imagerie saint-sulpicienne, M. Maurice Denis fut longtemps un de nos agréables coloristes de chevalet. Nous avons dit ailleurs qu'il fut des premiers « Nabis » sous la direction immédiate de M. Sérusier et médiate de Gauguin. Ses sources d'inspiration furent ensuite l'Italie, et les primitifs ombriens. M. Denis a fait de longs séjours dans la terre classique, vénéneuse pour les uns, précieuse aux autres, à ceux qui sont assez conscients et disciplinés pour s'enrichir sans se laisser dominer. Que l'Italie lui ait été utile, on le croit sans peine, si l'on en juge par tant de séduisantes études de Sienne, de Fiesole et de Venise. La grâce, la candeur, la plénitude des formes que nous aimons chez Gozzoli et l'Angelico, d'aucuns la retrouvent en M. Denis. Tout de même, nous sommes plus assurés de la spontanéité, de la naturelle et intime suavité, de la sérénité, de l'émotion des premiers. Auprès du brillant moderne, on n'ose s'abandonner entièrement, on ne se donne qu'à regret, car on sent chez lui des virtuosités, des artifices, les roueries ravissantes d'un homme très fort et qui pratique avec maëstria la gaucherie.



Maurice Denis. Les Pèlerins d'Emmaüs.



Jules Flandrin. L'Après-midi à la campagne.



Henri Matisse. La Fenêtre

CHAPITRE XV

LES SALONS ET LA JEUNE PEINTURE



E plan du présent ouvrage nous impose une certaine rigueur, que les admirateurs de l'académisme et des artistes officiels dénonceront comme l'attestation affligeante d'étroitesse d'idées et de sectarisme. Hélas, il faut en prendre notre parti. Mais eût-ce été la peine d'entreprendre une histoire de la peinture *indépendante* depuis le début du XIXe siècle jusqu'au premier quart du XXe, pour y comprendre tous ces faux maîtres et Salons que la critique béotienne imposa à un public mal informé, et qui, après avoir connu de leur vivant les sourires d'une gloire frelatée, ont, dès le lendemain de leur mort, sombré à tout jamais dans un irréparable oubli ? On ne trouvera donc pas ici la nomenclature et l'éloge de tous ces anecdotiers du « Salon des Artistes français », agrandisseurs de vignettes, portraitistes mondains, fabricants de tableaux de genre à succès, dont d'autres manuels d'histoire de l'art retracent avec force éloges la carrière et les honneurs. De même que nous n'avons pas mentionné dans les premiers chapitres les caudataires de l'Ecole de David, que nous avons négligé Picot ou Abel de Pujol, Signol ou Blondel, de même, — en passant en revue les talents authentiques des maîtres qui ont enrichi l'art français au temps de Millet, Courbet, Daumier, Manet et des impressionnistes, — avons-nous cru devoir omettre les fades italianisants abâtardis du règne de Louis-Philippe, du Second Empire, et de la troisième République ; le faire appliqué minutieux et froid d'un Meissonnier, le fignolage scolaire et néo-pompéien de Hamon ou Gérôme, les fadeurs sucrées d'un Bouguereau, l'application pénible d'un Luc-Olivier Merson, de Maignan, Jules Lefebvre, Gabriel Ferrier, ne nous retiennent pas plus que ceux de MM. Cormon, Flameng, Roybet, Dagnan-Bouveret, Rochegrosse, Humbert et consorts ; seul a pu, par le prestige de sa forte probité documentaire, émerger le nom de Jean-Paul Laurens.

C'est pourquoi, passant sous un juste silence *voulu* ceux que les familiers des Salons officiels ont encensés, sommes-nous allés droit à ces parias, les révolutionnaires d'hier que les enseignements de l'histoire nous autorisent à considérer comme les classiques de demain. C'est en ce sens, selon cette ligne droite que nous entendons continuer notre examen critique, afin de rétablir, dans l'esprit des lecteurs de bonne



(Photo Bulloz)

Eugène Carrière. Rêverie



(Photo Bulloz)
Eugène Carrière. Paul Verlaine.

Ce sont les assises sacro-saintes de l'art diplômé, du «beau» national, embrigadé, militarisé, avec son cortège de jurys, de sanctions, de commissions et de sous-commissions.

Quelques exposants s'y montrent dignes d'estime : de ceux-là le délicat et nuancé portraitiste Ernest Laurent, qui a su bénéficier du double enseignement de Seurat et de Renoir ; Henri Martin, qui doit beaucoup à Camille Pissarro, et que nous compterons au nombre des décorateurs de murailles intéressants ; l'âpre et éloquent Jules Adler, continuateur du robuste Alfred Roll, et chantre ému des humbles et de la misère prolétarienne ; l'élégant Guillonnet ; Quost, Désiré Lucas.

Mais ceux-là sont des exceptions. Le Salon, en son ensemble, est sous la férule romaine. Ce qui nous contraint à dire quelques mots de l'Institut et de l'enseignement de la rue Bonaparte.

L'Institut, il faut l'avouer sans fierté, est un sanctuaire vide. Les pires routines s'y transmettent, sous couleur de tradition. L'énergique Bonnat, qui fut, à ses débuts, un réaliste doué de santé, en maintint assez longtemps le foi, les valeurs faussées par trop d'encens jeté au visage de qui ne le méritait point.

Avant d'aborder ceux des jeunes — et l'on est jeune, en France, le domaine des arts, à un âge parfois quasi canonique —, nous devons jeter un coup d'œil sur l'organisme des Salons. Peut-être trouverons-nous en ces sociétés quelques rares noms qu'il sera équitable de tirer hors de pair.

Quatre Salons fonctionnent concurremment en notre pays. Celui des «Artistes français», celui de la «Société Nationale» enfin les «Indépendants», et, dernier en date, le «Salon d'Automne».

Les «Artistes français» composent le «vieux» Salon, celui que Paul Cézanne appelait le Salon de Bouguereau, et où l'ingénu et génial Aixois eût souhaité d'être admis.

Ce Salon, succédané de celui des «Champs Elysées» — le schisme se produisit en 1890, et c'est à cette date que se forma la «Société Nationale», alors appelée «Champ de Mars» —, est une véritable cohue, dénuée de toute doctrine et de toute harmonie. L'Institut le dirige et préside à ses destinées ; une organisation quasi bureaucratique y régit le système des médailles d'honneur, des mentions honorables, du sociétariat et des hors-concours.



(Photo Bulloz)
Eugène Carrière. Une femme



Albert Besnard. Portrait. (Photo Druet)

lustre. Mais cet art de l'Académie des Beaux-Arts est caduc et marqué de stigmates mortels. Il a ses racines à l'Ecole des Beaux-Arts et à la villa Médicis. Or l'enseignement qu'on donne à l'Ecole est aussi néfaste que les leçons distribuées en ce ravissant palais que le cardinal Ricci de Montepulciano édifia au XVI[e] siècle sur les pentes du Pincio, dont Ferdinand de Médicis fit un *vero paradisio terrestre,* et qui, après avoir servi de résidence à Marie de Médicis et de prison à Galilée, abrita, dès le 1[er] novembre 1804, les pensionnaires du « bagne de l'Idéal ».

Le catéchisme sectaire de l'Ecole des Beaux-Arts ne produit que des forts en thème sans valeur, des élèves disciplinés, militairement inféodés aux dogmes intangibles, au *credo* immuable des formules apprises par cœur. C'est la sempiternelle et servile copie de l'antique, le recommencement stérile, l'imitation morne et réactionnaire des beautés qui jadis furent inédites et logiquement révolutionnaires.

Quant à l'Académie de France à Rome, — prolongement de l'Institut, — cette villa Médicis où Carolus Duran bomba le thorax, avant que le sceptre, un instant remis à Besnard, ne tombât aux mains débiles de M. Denis Puech, — on ne saurait trop dire qu'elle est nuisible à la vie artistique et sociale. Le concours qui en ouvre l'entrée (et ce sont là paroles que j'ouïs jadis prononcer par Eugène Carrière) tend à démoraliser les jeunes artistes, en les incitant à travailler pour un autre but que le grandissement de leur esprit, à sacrifier la liberté et la fierté de leur art pour quêter docilement l'approbation de leurs maîtres et les faveurs officielles...



Lucien Simon. Le quai d'Audierne.

L'exil des lauréats de Rome, leur célibat, leur vie de luxe morne, sans contact avec la vie, sans activité naturelle ; la superstition du passé qu'on leur inspire, les Musées qui leur font oublier la nature et où leurs esprits, encore inhabiles à distinguer les vraies expressions de beauté, qui sont silencieuses, sont induits à l'imitation des éloquents imitateurs, — tout, à l'Académie de Rome, concourt à briser l'élan le plus généreux, à fausser les dispositions les meilleures. L'institution de l'Académie de Rome, la protection continuée par l'Etat à ses lauréats après l'Ecole, outre qu'elle fait du mal à ceux qu'elle favorise, contribue à créer un « art officiel », un faux art qui est un poison pour l'esprit français.



(Photo Druet)
Jacques-Emile Blanche. Portrait du peintre Sickert.

La résultante normale serait le vœu formulé par tous les esprits libres, que disparût l'Académie de France à Rome sans qu'elle pût être remplacée par aucune institution du même ordre. *Delenda Roma*...

La faillite de l'Institut est-elle donc irrémédiable ? N'y a-t-il pas, en cette docte compagnie, un homme dont le front domine le niveau des médiocrités ? Soyons équitables ; il y en eut un avant la guerre ; exceptons cet isolé qu'était Jean-Paul Laurens. L'Institut, selon un mot connu, ne comprit probablement rien à l'œuvre de cet homme qu'il avait convié, et qui lui donnait du relief sans avoir cherché à lui en devoir. M. Jean-Paul Laurens fut un peintre d'histoire, indemne des légitimes critiques que s'est attirées un genre pictural désuet et démonétisé, une forme de peinture où le ridicule, l'outrance, la faiblesse et la vanité ont rivalisé d'excès. La peinture historique n'est en effet le plus souvent pour les exposants de nos Salons que prétexte à l'amplification photographique d'une vignette ; c'est le coloriage d'une anecdote, où ne s'avère que l'habilité manuelle d'un metteur en scène. Dans les vastes compositions qui s'intitulent historiques, le concours de la sensibilité et de la pensée n'apparaît guère ; l'inanité du résultat est nâvrante ; ce sont des batailles cinématographiques, des cavalcades et des défroques. Le peintre ne songe qu'à amuser, ou bien à terrifier ; il narre et ne *suggère* pas. Et pourtant si la peinture d'histoire est devenue chez nous un genre détestable, l'histoire est la plus admirable source de pensée. Et feu Jean-Paul Laurens, qui fut, à l'instar de Michelet, un résurrecteur des époques disparues, a trouvé, dans les scènes médiévales que son pinceau reconstitua, autre chose que le désir puéril d'étaler sa science, son habilité, sa documentation. Un Detaille peint le bibelot avec une minutie de myope ; un Jean-Paul Laurens peint le bibelot sans s'y intéresser : ce qui le sollicite c'est de faire vivre l'homme qui s'en servait. Son réalisme âpre et lourd évoque le décor des palais mérovingiens avec leurs ténébreuses voûtes, leurs masses d'ombres sépulcrales ; il dresse les moines féroces de l'Inquisition. Son œuvre est d'un psychologue, d'un dramaturge et parfois d'un peintre.

Rien à dire des portraitistes mondains, dont M. Flameng serait le prototype. Ceux-là ont une extraordinaire vogue, qui s'explique par des motifs où l'art n'a rien à voir. Ils exécutent une peinture fade, lustrée, fignolée ; ils « attrapent la ressemblance » — non la resssemblance expressive, mais l'adéquation littérale --, avec un brio de prestigitateur. Ils peignent des yeux,



(Photo Bernheim)
Le Sidaner. La Ferme.

non des regards. Ils peignent surtout des étoffes, des moires, des soies, des peluches et des dentelles. Ils enjolivent le modèle, ce qui est à proprement parler l'enlaidir ; ils idéalisent niaisement ; ils se font les auxiliaires et les collaborateurs des couturiers. Il ne suffit plus en effet aux belles madames d'avoir Doucet, Worth, Paquin, Boucheron, Callot sœurs ou Caroline Reboux, triomphateurs de la rue de la Paix ; il leur faut aussi Humbert et Boldini, Jacques Blanche et Gustave Courtois. Le couturier et le portraitiste mondains ont la même mentalité esthétique, la même conception de l'harmonie extérieure ; il s'agit de présenter la caillette, non vraie ou intime, mais parée, prête à la séduction, à la comédie. Le peintre mondain ne se soucie point d'exprimer l'âme de son modèle, de traduire la douceur lente du sourire, la nervosité exquise du buste, l'allongement des mains fuselées, l'éclat avivé du regard ; il ne vise qu'à l'effet, à l'apparat ; il n'est point question d'émouvoir, mais de tirer un prestigieux feu d'artifice.

Loin de moi la pensée pessimiste de nier que notre école actuelle ne compte de véritables portraitistes. Ce serait omettre et méconnaître ces pénétrants psychologues du visage féminin, qui se nomment Albert Besnard, Ernest Laurent, Lucien Simon, Georges Desvallières. Mais ce qu'on ne saurait trop abominer, c'est l'art factice et somptuaire.

Donc, pour rencontrer des artistes dans la génération immédiatement antérieure à celle dite des « jeunes », c'est hors des coteries salonnières et des cénacles académiques qu'il nous faudra les quérir. La glorieuse pléiade des maîtres impressionnistes s'est toujours tenue à l'écart des salons. Claude Monet a vécu au bord de la mer ou dans les champs à Giverny, à l'orée du pays normand ; Renoir, pétrisseur de l' « argile idéale », poète évocateur des baigneuses édéniques, des sauvagesses épanouies, candides, roses et voluptueuses, s'isola en son cher Midi, dont il a peint les sites ensoleillées ; Camille Pissarro est mort sans que son nom ait figuré sur les catalogues des Salons, et Sisley a disparu presque ignoré de son vivant en ce petit village de Moret qu'il chanta délicieusement. M. Degas, de même, s'est volontairement exilé des exhibitions particulières et des lieux



René Ménard. Paysage antique.

publics ; aussi bien, ce misanthrope qui a signé d'extraordinaires synthèses linéaires, Degas, le plus aigu des dessinateurs de la femme, l'analyste de la *femme qui ne se sent pas regardée* — n'eût-il point « réussi » au Salon ; on aurait crié à l'obscénité !

Qu'est devenu l'impressionnisme, en tant que mouvement d'art ? Et les services qu'il a rendus sont éminents ; la palette de tous les coloristes français et européens s'est éclaircie grâce à ses trouvailles techniques ; la décomposition du ton, la pratique de la division, la théories des complémentaires, la dissociation chrômatique ont été utilisées par ceux-là même qui en niaient le plus aigrement l'efficacité. L'impressionnisme fut l'aboutissement normal du XVIIIe siècle pictural, la filiation de Fragonard et de Boucher. Mais, ainsi que tous les grands mouvements artistiques, il cède la place, étant arrivé à son terme naturel, il entre dans le domaine historique. Le pire danger serait — et il s'en est fallu de peu — que de trop habiles caudataires ne voulûssent l'exploiter. Toute une séquelle de plagiaires a surgi — les mêmes qui en 1850 eûssent « fait » du Cabanel ou en 1880 du Bouguereau, — qui « font » aujourd'hui du Sisley, voire du Lebourg. M. Ernest Laurent, plus haut cité, fut sans doute, avec MM. Duhem, Le Sidaner, Henri Martin et Aman Jean, le meilleur des disciples de la grande génération. Il a usé de la technique impressionniste pour exprimer un art subjectif. Il a considéré l'admirable méthode comme devant servir à mieux qu'à l'expression fugace des extériorités. « La fragmentation du ton, la construction des plans et des modelés par d'insensibles gammes de petites touches imbriquées, la révélation graduelle des formes par les valeurs, lui ont servi, non à résoudre de chatoyants problèmes de lumière, mais à faire vivre les tonalités dans l'ombre qui les résorbe, et à révéler en tous points l'âme qui résulte de tout, anime tout et n'est saisissable nulle part ». M. Le Sidaner, vrai intimiste du plein air, traduisit lui-même, par l'effet de la facture impressionniste, tout le recueillement de son âme. On sait que M. Henri Martin utilisa largement le principe du ton fragmenté, et n'hésita pas à emprunter au pointillisme son procédé essentiel pour donner à ses allégories lyriques la vibration lumineuse qu'il souhaitait.



(Photo Druet)

Charles Cottet. Funérailles en Bretagne.

Tous les vrais créateurs de ce temps ont donc subi la bienfaisante discipline de cet enseignement. Mais ils ont compris qu'il fallait, pour ne pas piétiner, tâcher d'ajouter à l'impressionnisme une *forme* et une pensée.

Reste le cas Besnard. Lui aussi, qui est un des maîtres écoutés de l'heure présente, fut en butte aux sarcasmes parce que l'on ne comprenait pas que ses emprunts à la palette impressionniste ne diminuaient en rien



E. Carrière. — Maternité. (Musée du Luxembourg.)

l'apport considérable et neuf de son art. Besnard a appliqué à l'art décoratif et symbolique les principes de la fragmentation chromatique, et ce faisant, il eut raison. Mais il est surtout grand parce qu'il a tracé la voie aux « décorateurs » de l'avenir. Nul mieux que M. Camille Mauclair n'a mis en lumière cette démonstration.

Les efforts et les magnifiques réalisations décoratives de Besnard sont parallèles aux tentatives littéraires des Paul Adam, des Rosny, de Wells qui ont hardiment extrait de la science des éléments de beauté. Besnard fresquiste a suscité un symbolisme inédit ; il est l'initiateur d'une mythologie scientifique. On s'était souvent demandé quelle devait être la symbolique plastique de notre époque de vérité scientifique, symbolique appro-



Henri Rousseau. La forêt tropicale.



(Photo Druet)

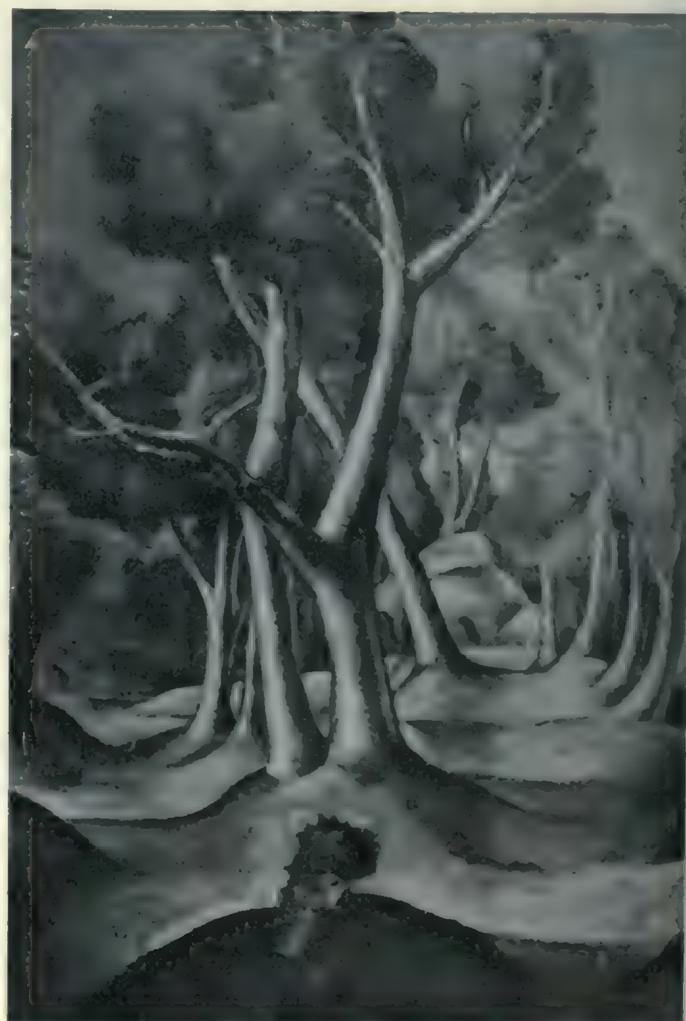
Dauchez. Notre-Dame de la Joie.

étudie la pratique des maîtres d'autrefois. Il rentre en France, et quatre années passées à l'Ecole des beaux-arts lui apprennent la grammaire de son art. Elève obscur de Cabanel, vite rebuté du concours de Rome après un essai timide, il a tôt fait de délaisser la rue Bonaparte. Il s'isole, fonde une famille et ne puise plus qu'au foyer l'inspiration de son œuvre. Il recherche ardemment la vérité, et la trouve autour de soi; dans l'atelier où sa femme allaite le dernier-né, tandis que les aînés s'ébattent et chantent à terre, il contemple sa vie prolongée en d'autres êtres, note les beaux gestes qui protègent, caressent et étreignent ; et, sans autres guides que son cœur et sa raison, découvre le pathétique grandiose de la maternité et sonde l'âme mystérieuse de l'enfance. C'est là qu'il faut trouver la

priée à nos nouveaux concepts cosmiques. Comment exprimer décorativement la chimie, l'électricité, la biologie, le transformisme, le magnétisme, la cosmologie ? Les traditionnalistes prétendaient avec perfidie et avec paresse que la mythologie classiciste devait suffire à ces transcriptions. Or l'art de Besnard, notamment en ses fresques de l'amphithéâtre de chimie, résoud victorieusement le problème soulevé. « Une œuvre comme celle de Besnard n'est encore qu'une indication et une promesse, mais elle est importante parce qu'elle prouve la viabilité du principe ». Elle rend libre la route de l'avenir, où s'engageront certainement de jeunes peintres chez qui le souci de la technique n'abolit pas l'amour et la préoccupation des idées générales, le goût de la synthèse, et le désir d'exprimer des idées visibles.

Des exposants de Salons qui ne participèrent jamais de l' « esprit salonnier », seul doit être détaché Eugène Carrière, lequel fut un des principaux membres de la « Société Nationale » avant de quitter cette société pour passer au « Salon d'Automne », quand M. Frantz Jourdain fonda en 1903 son exposition de la Jeunesse. Eugène Carrière, que les générations actuelles traitent parfois avec une injuste indifférence, tient dans les annales de l'art français un rang exceptionnel.

Son adolescence s'écoule à Strasbourg. Peut-être l'éducation alsacienne influa-t-elle sur son goût de la famille et du foyer. Les hasards de la vie le conduisent d'abord à Saint-Quentin, où les expressives « préparations » de La Tour lui révèlent tout l'art. La guerre de 1870 fait de lui un homme ; il se bat, et, prisonnier à Dresde, y

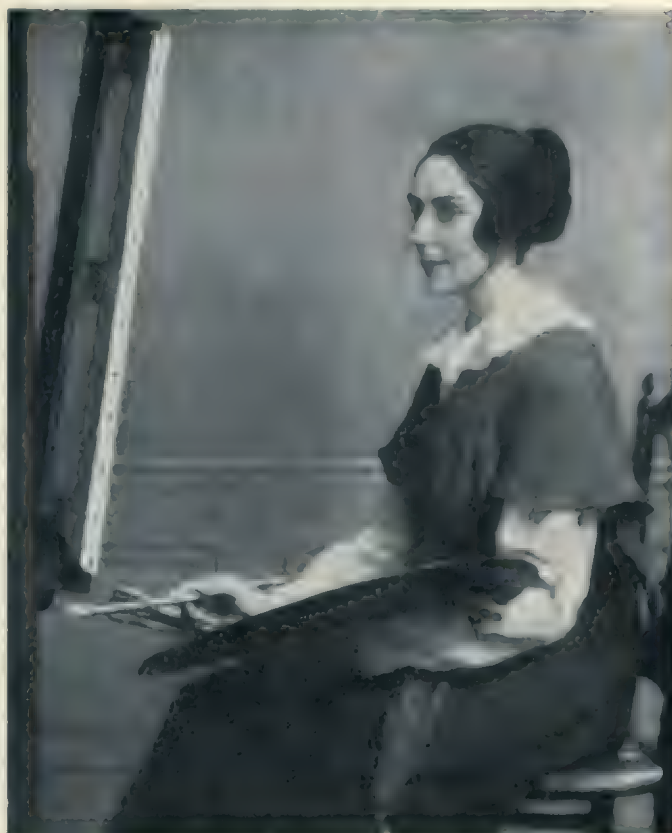


André Derain. Paysage.

genèse de ces *Maternités* si poignantes, en lesquelles Carrière résumera sa longue enquête passionnée.

Dans ces premiers essais, Carrière est coloriste. Son pinceau représente des enfants drus, joyeux, ébouriffés, hauts en couleur, dans le souvenir de Frantz Hals, de beaux garçonnets jouant avec un caniche. On songe à la vigoureuse élégance des portraits de Velasquez, à la distinction hautainement racée des figures de Van Dyck. Dès cette époque, si Carrière l'eût voulu, doué d'un talent qui rappelait aux amateurs les formes d'art auxquelles leur œil fut depuis longtemps accoutumé, il aurait atteint à la célébrité, au succès, à la fortune.

Mais il visait plus haut. Il renonce à jamais aux virtuosités de la palette. Il se prive des touches roses, des accords argentés dont il usait avec une délicate séduction. Il conçoit que les fêtes sensuelles de la couleur nuisent à l'expression morale, à la signication profonde. Loin qu'il obéisse au désir puéril de se singulariser, c'est de parti-pris, par l'effort logique d'un résolution mûrie, qu'il adopte les moyens de l'estompement et de la monochromie. Carrière veut avant tout suggérer l'âme, la faire jaillir du tréfond ; point n'est besoin de détailler le décor, de décrire les bibelots ambiants. Inutile de dire en quelle chambre, pourvue de tel mobilier, se trouve la mère qu'il veut présenter ; il sacrifie le dehors au dedans, la gracieuse anecdote des fanfreluches à la beauté des formes essentielles. Peintre de l'émotion humaine, et non des apparences, Carrière ne songe pas à recréer les féeries d'un Turner ; il ne cherche pas, comme un impressionniste, à fixer une minute heureuse et rare de la nature. Ce physionomiste sagace sait que les plans et les modelés sont, dans un visage, infiniment plus individuels que la couleur. Il sait de science certaine que la couleur ne consiste pas dans la polychromie plus ou moins vive, mais dans la justesse des valeurs, et, comme un subtil esthéticien l'a dit, « dans l'intensité d'observation apportée aux conflits de l'ombre et de la lumière ». Il tend à exprimer l'irradiation de la pensée ou du rêve émise par un visage. Son parti-pris de synthèse sur les lumières et les pénombres, de simplification quasi-sculpturale, l'amène à la composition de cette palette unique. Elle se tient dans la gamme des demi-teintes, des gris perle, des nacres, des roux mordorés. C'est parfois une ombre fauve, chaude, à l'instar des Rembrandt de la fin, de la « sauce » de Ricard. Le public déconcerté par ces prodigieux passages de tons, la critique routinière, crient à la monotonie, accusent Carrière d'impuissance. On ne comprendra que lentement — les gris de Corot ne furent-ils pas argués de pauvreté monochrôme ? — que l'évolution de Carrière s'est developpé comme celle de Rembrandt, de Prud'hon, de Corot, de Ricard, de Whistler.



(Photo Druet)

K. X. Prinet. Portrait.



Albert Marquet. Marine.

L'ombre chère à Carrière, c'est l'atmosphère même, le mouvement autour de la figure, « sorte d'exorde bref qui annonce tout ce qui va se passer ». Cette brume impalpable prolonge les impressions optiques comme les résonnances d'un écho ; elle lie le particulier à l'universel, indétermine le sujet et l'incorpore à l'espace sans limites. L'équivoque angoissante du crépuscule subtil prédispose à l'attention solennelle ; c'est l'heure élue où l'esprit veille, où lentement les apparitions traversent les vapeurs de la lumière agonisante. Carrière montre l'homme détaché des contingences, le « soi de la pensée » *tel qu'en lui-même enfin la méditation le change*, oserais-je dire, en déviant à peine le vers de Mallarmé sur Poë. Comme autrefois Prud'hon, il est hanté par le tourment de scruter les liens qui rattachent la vie à ses secrètes origines ; il s'est réfugié en lui-même pour déchiffrer l'énigme obscure celée sous les dehors perçus ; il a fait appel aux clartés intérieures pour nous faire toucher le fond de notre misère. Et nous l'en aimons davantage...



Henri Matisse. Figure de jeune fille.

*
* *

L'enquête commencée au foyer se poursuit au dehors. Carrière se mêle au peuple, souffre de ses peines, l'étudie en ses joies brutales, en ses douleurs, en sa prostration, en ses révoltes. Puis, il s'affirme ; le commerce des meilleurs génies, des poètes ses frères, des savants ses amis, va faire de lui un portraitiste, un confesseur d'humanité.

Mais, avant d'analyser les portraits de Carrière, il sied d'évoquer ses *Maternités*. Regards adorants et craintifs des mamans, gestes de caresse inquiète et de protection, enroulements passionnés des bras autour des frêles corps qui se pelotonnent contre la chaleur du sein nourricier, menottes potelées et gauches qui se tendent vers l'étreinte maternelle, qui, depuis qu'il y a des hommes, et qui peignent, vous a transcrits avec plus de chaleureuse émotion ? Regardez le *Baiser du soir*, ou les *Portraits de famille*, du Luxembourg : les visages se mêlent, se cherchent, avec on ne sait quelle mélancolie dans le bonheur, quelle hâte tragique à vivre. Le visage de la mère est empreint d'une ivresse grave, de la stupeur de la vie donnée, de l'effroi à voir cette vie projetée en dehors d'elle, si fragile, si fugace. Le peintre est descendu jusqu'aux sources même de la vie, et ce peintre est un homme qui emploie son art à fixer l'amour de la vie qu'il sent en son cœur...

« Psychologue et confesseur d'humanité » ; ainsi avons-nous défini Carrière portraitiste. Ah ! il ne s'agit guère ici d'images fastueuses, de poses théâtrales, de personnages en représentation. « Avez-vous remarqué, écrivait un jour Carrière à Gabriel Séailles, que l'homme qui se croit seul, qui ne sait pas qu'il est vu, est toujours émouvant, dramatique ? Dès qu'il se sent

observé, il redevient officiel, social ; il dissimule. »

Carrière, souvenons-nous en, a senti se fortifier, dès sa prime jeunesse, devant les masques de La Tour, le goût des constructions sculpturales : le sens de la divination psychologique s'est aiguisé en lui. Il saura rendre les stigmates expressifs que la vie interne inscrit sur le visage d'un homme. « L'homme n'est pas une fonte, écrit-il puissamment. L'homme est un repoussé. *Il est repoussé à grands coups frappés du dedans.* »

Voici *Verlaine*, visionnaire qui semble ouïr un dialogue avec son Dieu ; *Edmond de Goncourt*, et l'ironique acuité de ses yeux d'onyx ; *Gustave Geffroy*, aux regards de méditation lucide ; *Gallimard*, inquiet et nerveux ; *Roger Marx*, déchiffreur de problèmes ; *Charles Morice*, rêveur enfiévré ; *Gabriel Séailles*, avec sa fillette penchée sur les genoux du philosophe ; *Mlle Arthur Fontaine*, heureuse de se savoir jeune et belle, et de qui les joues sont des « roses-thé fleuries à l'ombre » ; *France*, et le dôme de son front, la perspicacité prophétique de ses yeux ; *Jean Dolent*, simple et fin, le *docteur Metchnikoff*, au regard scrutateur derrière les lunettes d'or ; *Mme Ménard-Dorian*, grande dame altière à la fois et attristée ; *Daudet*, souriant en dépit de son martyre physique ; le sculpteur *Devillez*, l'ébauchoir aux doigts, debout près de la selle où le groupe s'ébauche, dans le clair-obscur envahissant de l'atelier.



Othon Friesz. Le travail à l'Automne.

Carrière a discerné les *réalités secondes*, par delà l'épiderme. De tels portraits sont des aveux.

. . .

Et que dire du *Théâtre Populaire*, salle grise, poussiéreuse, enfumée, où s'entassent les familles faubourien-

nes dans l'attente de la tirade grandiloquente, qui fera frissonner, de la péripétie qui oppresse ! Que dire des *Quatre saisons de la Vie*, panneau décoratif où, dans un paysage de silence et de mystère, s'enroule, telle une vivante arabesque, une grappe d'enfants joyeux et confiants ?

Reste à parler du célèbre *Christ* de cet auteur. Nulle emphase, pas de mélodrame. Carrière pense, avec Renan, que la religion de ténèbres et de meurtre, issue du supplice de son sublime fondateur, a pesé lourdement sur les destinées de l'humanité. Mais, homme, il souffre de la souffrance du Fils de l'Homme. Son *Christ* est un poème de chair douloureuse. Le supplicié, dont les bras invoquent le ciel, incarne le sacrifice délibérément consenti pour tous ; et la plainte murmurée par la Mère, c'est le sanglot éternel de la prière et de la désolation ; la Mère, belle de douleur indicible, pleure, enveloppée aux plis de sa mante noire ; en sorte que l'œuvre de deuil et de pitié est encore une « Maternité », la plus impressionnante, la plus terrible de toutes, celle où la Mère, stèle convulsée appuyée à la croix, pleure pour jamais son enfant et son Dieu...



Maurice de Vlaminck. Paysage

Eugène Carrière — mais ce n'est point ici notre propos — fut un penseur aux doctrines nobles. Des aphorismes qui émaillent ses écrits, retenons ces quelques phrases : « Je vois les autres hommes en moi, et je me retrouve en eux ; ce qui me passionne leur est cher... Je ne sais si la réalité se soustrait à l'esprit, un geste étant une volonté visible ; je les ai toujours sentis unis ». Retenons encore entre tant de phrases nées sous sa plume, ce qu'il écrivit de Rodin : « L'art de Rodin sort de la terre et y retourne ; semblable aux blocs géants, rochers ou dolmens, qui affirment les solitudes et dans l'héroïque grandissement desquels l'homme s'est reconnu. » Un semblable style, imagé et abstrait, étincelant et sybillin, n'est-il pas d'un extraordinaire prosateur ? Nulle voix d'artiste, depuis Léonard de Vinci, n'a proféré d'aussi grandioses paroles.

Et la conclusion de cette brève étude c'est encore Carrière qui nous la fournira : « La transmission de la pensée par l'art, comme la transmission de la vie, est œuvre de passion et d'amour. »

Un groupe assez important d'artistes, de ceux qu'on nomma la « bande noire », doit être ici signalé : ce sont MM. Cottet, Lucien Simon, Ménard, Dauchez, Prinet, qui eurent au moins la vertu, sans nier l'apport de l'esthétique impressionniste, de ne pas s'y inféoder servilement, et même parfois de réagir non sans rudesse contre la tentation où il entraîna tant de coloristes sans volonté.

Charles Cottet débuta, environ 1890, et participa

à divers groupements d'avant-garde, où il rencontra MM. Vuillard, Roussel, Bonnard, notamment chez Le Barc de Boutteville, ainsi que MM. Anquetin, Dulac, Maurice Denis et Ignacio Zuloaga. C'est un talent volontaire et patient, appliqué, où se décèle le fond solide d'une nature montagnarde ; on lui doit de puissantes notations égyptiennes, de chaleureuses compositions vénitiennes. Mais M. Cottet est surtout le narrateur ému, parfois mélodramatique, de la Bretagne, de ses misères, de ses angoisses et de ses deuils. L'Armorique l'attira par le charme austère et la grandeur mélancolique de ses paysages marins ; elle le séduisit, comme elle en séduisit tant d'autres, MM. Simon, Dauchez, Julien Lemordant, par le pittoresque de ses aspects, mœurs et costumes, par la singularité, et pour mieux dire, par l'exotisme que l'artiste affectionnait. Puis M. Cottet, se souvenant de Millet et de Courbet, entreprit de peindre le combat de l'être humain aux prises avec la nature, en l'espèce, la lutte du marin et de l'Océan. Il en sentit l'âpreté, en vit surtout le pathétique. Et sa vision s'adapta au caractère de la race résignée, silencieuse, fataliste et mystique. On doit s'incliner devant des œuvres telles que : *Au pays de la mer*, *Repas d'adieu*, *Deuil marin*, ou l'*Enterrement*. Ses « gens de la mer » vivent et souffrent de la mer, que leur historien pictural a connue et chérie autant qu'un vrai matelot. L'œuvre de Cottet mérite d'être classée parmi les plus originales et les plus significatives de la génération qui précède ceux que nous allons bientôt rencontrer.

L'œuvre de M. Lucien Simon fut, elle aussi, construite avec science et patience, encore qu'avec une moindre sensibilité. Ce brillant technicien a étudié longuement Velasquez et Hals. Peintre de la Bretagne, lui aussi, mais plutôt des types, des visages et des costumes, que des âmes ou des décors. Il aura restitué avec un réel brio la vie extérieure de cette population finistérienne, l'une des plus primitives de la France et peut être de l'Europe, les Bigoudens. A ses tableaux de mœurs, d'une exécution de virtuose, s'ajoutent d'innombrables séries de vibrantes aquarelles gouachées.

C'est plutôt au chapitre des décorateurs que M. Ménard, ainsi que M. Roll et M. Besnard, sera surtout analysé ; toutefois son travail de chevalet est loin d'être négligeable ; l'écueil en est la monotonie, car l'auteur ne sut pas assez éviter les redites. Les mots qu'il faut élire pour caractériser le talent de M. Ménard sont ceux de noblesse eurythmique et de paix ; on a goûté ses sites où des pâtres, des bouviers, des troupeaux ou des nymphes aux formes pures évoquent Agrigente et Théocrite. « Cherchez, a dit son meilleur commentateur, M. Achille Segard, s'il existe un autre peintre en qui le sentiment de la vie antique ce je ne sais quoi d'éternel qui relie entre elles les générations humaines, ait vécu avec autant de naturel. Où trouver, de notre



Lebasque. Le Déjeuner.

temps cette ampleur, cette gravité et ce sens de l'universel ? » Il y a chez Ménard d'heureuses réminiscences de nos classiques du XVIIe siècle, et aussi une prédilection marquée envers Théodore Rousseau.

Venons maintenant à ceux des « Indépendants » et au Salon d'Automne » dont les noms, violemment discutés il y a une douzaine d'années, ont aujourd'hui conquis une notoriété du meilleur aloi. On les dénomma les fauves. Plus d'un, parmi ces fauves, a aujourd'hui rogné la cruauté de ses griffes.

Au seuil d'une étude sur les jeunes peintres d'aujourd'hui et de demain, il est un nom que nous avons hésité à prononcer, mais qu'il eût été inique de passer sous silence. C'est celui de Henri Rousseau, qu'on appelait le « Douanier ». Son cas est exceptionnel. Ce fut — car il commença de peindre à un âge assez avancé, — un vieil enfant d'une candeur ineffable, d'une maladresse d'autodidacte. Ignorant, ingénu, « godiche », il était doué néanmoins pour l'art d'associer des harmonies plastiques. Il conservait, des primitifs et des Persans, la raideur, la gaucherie, la patience méticuleuse, le besoin de « raconter une histoire ». Il différait de ces anciens maîtres, parce qu'il n'avait rien appris que d'une expérience limitée, alors que les Persans, par exemple, nous montrent, au contraire, tout ce qu'on savait en leur temps et leur pays, avec, en outre, le délicieux apport personnel du créateur. Henri Rousseau a pourtant son dessin à lui, d'une expression personnelle, et une indéniable fraîcheur de coloris. Ajoutons qu'il possédait le sens de la décoration murale et que certaine *Forêt tropicale* où parmi les aloès, les cactus et les palmiers pointaient des museaux de fauves et luisaient des regards d'oiseaux nocturnes, confère l'impression d'une douce tapisserie. Ce qui choque en cet art d'un instinctif et d'un humble, c'est l'absence totale de culture. Toutefois, en cette âme d'un falot personnage de Coppée, aura brûlé une flamme d'art sincère et pur.



Henri de Waroquier. Le monastère.

Henri-Matisse, qui a été un précurseur, fut pris pour cible des controverses et des polémiques, est peut-être le plus sensible de tous les peintres que nous avons vu éclore vers 1895, MM. Rouault, Derain, Vlaminck, Othon Friesz, Lebasque, Marquet, Lacoste, Jean Puy, Charles Guérin, Pierre Laprade, Manguin, Camoin, Dufresnoy et Girieud. Ce tumultueux, si étrange et para-





Pierre Laprade. Paysage.

Luc-Albert Moreau. Le repos.



Charles Guérin. Composition.

doxal que cela paraisse, rêva toujours d'un art d'équilibre et de tranquillité. Il n'y parvint qu'à force d'expériences. Le calme aujourd'hui émane de son œuvre, libérée de la tension nerveuse, du lyrisme éperdu, et de cette dispersion qui fut prise pour du gaspillage. Que d'avatars, que d'oscillations avant d'arriver au port ! A ses débuts, Matisse pointille, puis voisine avec Albert Marquet ; sous l'influence des orientaux et des imagiers gothiques, il pratique la déformation. (Déformer est, pour Matisse, la nécessité de mettre une figure d'accord avec le format de son papier à dessin ou le cadre de son tableau ; souci d'architecture de composition, qui l'écarte de la représentation directe de l'objet). Puis c'est la période de la « couleur pure » ; il dépouille l'œuvre de ses scories, adventices, simplifie, s'ébat en fantaisies d'un rythme déconcertant. Sa peinture, écrit M. Jacques Rivière, brille alors « d'une splendeur intellectuelle ». Mais M. Matisse, poursuivant son enquête, a la sagesse de ne pas quitter le sol, de ne pas perdre contact avec le réel et la nature ; les sirènes cubistes multiplieront en vain leurs câlins appels ; il ne s'embrigadera pas dans la morne troupe des géomètres ; il demeure fidèle à Cézanne, à Renoir, à la peinture : « Ce qui m'attire le plus, énonce-t-il, ce n'est ni la nature-morte ni le paysage, mais la figure ; c'est elle qui me permet le mieux d'exprimer le sentiment religieux que je possède de la vie ». Matisse est donc, non un abstracteur, non un cérébral, mais un vivant ; l'objet qu'il résume en hardies synthèses est sacré à ses yeux ; il a le sentiment religieux de la vie et ne sombrera pas en ratiocinations d'une épuisante stérilité.

M. Albert Marquet, malgré une actuelle tendance à trop de précieuses joliesses, a ravi les amateurs par l'intelligence de ses mises en page, par ses qualités de lumière, d'enveloppe, et la justesse subtile de ses valeurs. Il résume en quelques traits essentiels la vie d'un port ou d'une cité industrielle ; il possède l'art d'évoquer le Paris moderne, Notre-Dame perdue dans la neige, sous un ciel bas et livide, les quais et la Seine limoneuse, en accents d'une ferme justesse ; et ses marines d'Anvers, de Hambourg, du Havre ou du Maroc, ne sont pas d'une expression moins saisissante.

Il est à noter que Marquet, comme Matisse, comme jadis Braut et Evenepoël et Milcendeau, fut, avec René Piot, Rouault, Flandrin, Guérin, un des disciples de l'atelier Gustave Moreau ; ce peintre mythologue, épris des légendes et des rêves de la Fable et de l'Orient, enseigna des disciples aussi différents les uns des autres



Jean Marchand. Maternité.

que Lehmann, Desvallières, Simon Bussy, Martel, Baignères, Dabadie et du Gardier. Ce fut un incomparable professeur que ce technicien contestable ; le meilleur de son œuvre, — où Mantegna et Cabanel ne parvenaient guère à se mettre d'accord — est sans doute en sa doctrine. « Je ne crois, disait Gustave Moreau, ni à ce que je touche, ni à ce que je vois. Je ne crois qu'à ce que je ne vois pas, et uniquement à ce que je sens ; seule compte la vie intérieure. »

C'est de cet atelier que sortit le talent à la fois réaliste et fantaisiste de Charles Guérin, qui parfois se souvient des figures de Corot ou des natures-mortes de Cézanne, et tantôt se divertit en capricieuses arabesques ; et Jules Flandrin, robuste physionomiste, mais surtout excellent paysagiste des cimes et de l'espace ; Simon Bussy, auteur de délicats nocturnes ; Martel, intimiste descripteur des cabarets provençaux ; René Piot, décorateur et fresquiste, a pris aussi du maître de la rue La Rochefoucault le goût et le besoin d'une culture intensive qu'il a parfois développés au détriment de sa spontanéité créatrice.

Rouault, après un départ de sagesse et de pondération, *(Jésus chez les docteurs)*, élargit et amplifia successivement sa manière jusqu'au plus fiévreux paroxysme ; ses accents de pamphlétaire pictural, ses cris rauques de prophète, font songer à Léon Bloy tenant la palette ; il a créé un univers de formes douloureuses et grimaçantes qui émeuvent, attendrissent ou terrifient. Ses clowns, ses magistrats, ses pierreuses attestent un romantisme morbide, transcrit en une matière où surgissent de l'ombre des bleus d'un émail profond dignes de Delacroix.

Avec l'âpre et hautain Othon Friesz, le fulgurant Matisse ; le délicieux et sensible Pierre Laprade ; Jean Puy, qui a eu le rare mérite de ne jamais se spécialiser et peint avec une égale et franche saveur fruits, fleurs, marines, ciels ou figures ; avec Marquet ; avec le robuste et brutal Manguin ; avec le véhément Maurice de Vlaminck, l'un des plus dignes d'éloges, en cette troupe des ex-« fauves » de 1905, est sans contredit André Derain. Son art qui se meut en une atmosphère qu'on a pu qualifier de « muséale », n'est dépourvu ni de sérénité ni d'ampleur ; on souhaiterait que la vie y circulât davantage.

Nous rencontrerons encore au « Salon d'Automne » et aux Indépendants de fins paysagistes tels Utrillo et Lotiron ; et Georges Dufrénoy, George Bouche, René Seyssaud, Charles Lacoste, l'élégant et facile Camoin, le suave et méditatif Pierre Girieud, Alfred Lombard, Alexandre Urbain ; les décorateurs Jaulmes, Dusouchet, Déziré, Gaudissart, de Waroquier, etc.



Charles Dufresne. La chasse au lion.

Une mention à part doit être réservée au groupe Dunoyer de Segonzac, Luc-Albert Moreau, Charles Dufresne ; le premier, tempérament de coloriste d'une exceptionnelle franchise ; le second, dessinateur austère ; le troisième, harmoniste singulièrement hardi et neuf ; sans oublier le raffiné Raoul Dufy, de qui l'espiègle caprice inventif est toujours en éveil.

Le moment est venu de donner notre explication touchant ce problème irritant du cubisme, qui fit depuis tantôt douze années verser tant d'encre, le plus souvent inutile. Que veulent-ils, ces jeunes géomètres, qui ont plongé le public, la critique et la plupart de leurs confrères dans la consternation, quand ils ne se heurtaient à leur colère ?



Raoul Dufy. Nature morte.

D'où viennent-ils ? Où vont-ils ?

Ils partent de Cézanne et revendiquent ce maître comme leur guide, leur professeur d'énergie. Ils y sont fondés, et Cézanne est bien le grand coupable. Il prétendit en effet — réagissant contre l'impressionnisme (envisagé comme une technique, une manière de préparer sa palette) — ramener la construction des volumes au cône, à la sphère et au cylindre. Et, comme le dit avec justesse Emile Bernard, hagiographe aujourd'hui repenti, l'optique de Cézanne était « non dans son œil, mais dans sa cervelle ». Voilà qui signifie clairement la filiation cézannienne, les cubistes étant, d'une part des constructeurs, de l'autre des intellectuels qui répudient toute peinture qui ne serait que sensibilité visuelle et notation de la minute colorée.

Les principes généraux qui régissent le cubisme sont donc louables. Appliquer, développer la leçon de Cézanne, s'insurger contre l'hyperesthésie de la sensibilité, contre je ne sais quel debussysme pictural, sans muscles ni cartilages, rien de mieux !

Le cubisme nous dit : « J'ai horreur de l'enseignement de l'Ecole. L'Ecole apprend à ses disciples à copier l'objet, à en produire un double, à imiter les maîtres du passé (qui ne furent justement des maîtres que parce qu'ils n'imitaient personne). Nous ne voulons, nous, ni de ces constats ni de ce pastiche archéologique. » Soit encore; on ne saurait mieux penser ni mieux dire.

Mais le danger est qu'en combattant la superstition de la nature, littéralement reproduite, on n'en vienne à tourner le dos à la nature.

Le cubiste, excédé, écœuré des copies, continue ainsi : « Il ne faut plus reproduire la *surface* des objets. Ce qu'il sied de faire, c'est de peindre les choses, non pas telles qu'elles apparaissent devant nos yeux, mais telles qu'on les voit en esprit ; *non pas telles qu'elles sont, mais telles qu'on sait qu'elles sont.* »

Soit encore. Admettons ces prémisses. L'essentiel en art n'est pas tant le point de départ que le résultat. On va donc nous peindre les objets tels qu'on sait qu'ils sont. Mais comment sait-on qu'un objet est ? — « En la vérité synthétique de son volume, et sous plusieurs angles à la fois, en sa réalité cubique. » Et donc nos jeunes audacieux, enfoncés en leur raisonnement, souhaitent restituer la réalité cubique des objets. Afin de rendre lisible, déchiffrable, cette réalité cubique forcément complexe, — puisqu'elle se présente à nous sous plusieurs aspects simultanés — ils vont la simplifier, la réduire à ses éléments principaux, c'est-à-dire géométriques.



André Dunoyer de Segonzac. Les buveurs.

que vouloir être compris en parlant un langage inconnu. Mallarmé jadis le tenta, et s'y brisa les ailes. Contentons-nous des mots que le reste de l'humanité emploie ; disposons-les de façon plus noble, plus belle.

Substituer la réalité conceptuelle à la réalité visuelle, mais c'est, selon le mot de Nietszche, *dire non* à la nature ; c'est déraisonner, se précipiter à l'abîme des phantasmes. L'art ne construit rien de viable sans le substrat de la nature. Les inventions les plus excentriques de la Fable, la Chimère, le Sphinx, le Centaure, la Sirène sont, non pas des produits hors-nature, mais des combinaisons d'éléments naturels. « L'art, dit Nicolas Poussin, n'est pas chose différente de la nature, et ne peut sortir de ses limites ». Et répétons le mot d'Eugène Delacroix : « La nature est un dictionnaire. » Entendons par là un répertoire infini, une source inépuisable de formes, d'harmonies et de volumes.

Réduire les écarts de la sensibilité, rien de plus louable. Mais laisser sa raison raisonnante l'emporter à ce degré sur la sensibilité ! Les maîtres de tous temps et de tous pays ne furent grands que parce qu'ils surent coordonner ces

Tel est le but : exprimer le monde *en esprit*, suggérer le noumène ; le cubiste substituera à la réalité de vision, la réalité de concept.

Franchement, une telle théorie est-elle soutenable ? Elle équivaut à supprimer le monde sensible, c'est-à-dire l'unique intermédiaire entre ce monde et nous. De ces deux protagonistes, le peintre et le spectateur, si le premier ne parle pas la même langue que moi, que sert d'engager le dialogue ?

Accepter le postulat cubiste, c'est nier la peinture, laquelle doit fatalement prendre l'objectif comme point de départ de toute synthèse. C'est courir au néant, à l'abstrait. Folie d'orgueil



Lombard. Paysage.



R. de la Fresnaye Portrait.

deux facultés indispensables à toute création esthétique. Que demeurera-t-il donc du cubisme? D'abord une tentative intéressante, surtout à son point de départ, et viciée en cours de route. Ne la condamnons point. Elle a servi de frein à l'exacerbation, à la frénésie, à l'effusion de Belphégor. Mallarmé, ci-dessus évoqué, est aujourd'hui malaisément lisible : il reste néanmoins que, après lui, grâce à lui, plus d'air, plus de musique ont passé dans la poésie figée de ses immédiats prédécesseurs parnassiens.

De la contrainte cubiste, de cette dure discipline — le lit de Procuste — devait sortir quelque bien. Des jeunes de valeur, André Mare, Jean Marchand, portraitiste sévère, qui a le sentiment du style ; Boussingault, élégant narrateur des élégances féminines ; le graveur Laboureur ; Tobeen, descripteur des sites et des types basques ; La Fresnaye, l'un des meilleurs de son âge, dont ses blessures de guerre interrompirent le bel effort, en ont bénéficié. Ils ne se sont pas plus enlisés dans le marécage de la géométrie colorée que le bel artisan Dunoyer de Segonzac, ardent lyrique, qui étale ses pâtes onctueuses avec la fougue d'un Courbet ; que Luc-Albert Moreau, André Favory, ce truculent jordaens de la jeune pléiade des « constructeurs », que Barat-Levraux, Gromaire, Bissière, Gabriel Fournier, Marcel Roche, Riou, Durey, ou Pierre-Eugène Clairin, ces espoirs de demain. Que ces réserves ne nous empêchent pas de louer la virtuosité inimaginable, la souplesse protéiforme de Pablo Picasso, le chef incontesté des cubistes (et nous ne pouvons ici que le nommer, notre programme ne comportant point l'étude des artistes étrangers) : la grâce et le charme de Georges Braque, la gentillesse inventive de Metzinger. Aussi bien, sans nous engager en de trop brûlantes et actuelles controverses, nous est-il permis de constater que, Georges Braque, et avec lui les cubistes les plus forcenés, ont consenti des concessions à la bonne mère nature, et qu'ils reviennent peu à peu à son culte, aliment premier de toute nourriture d'artiste.

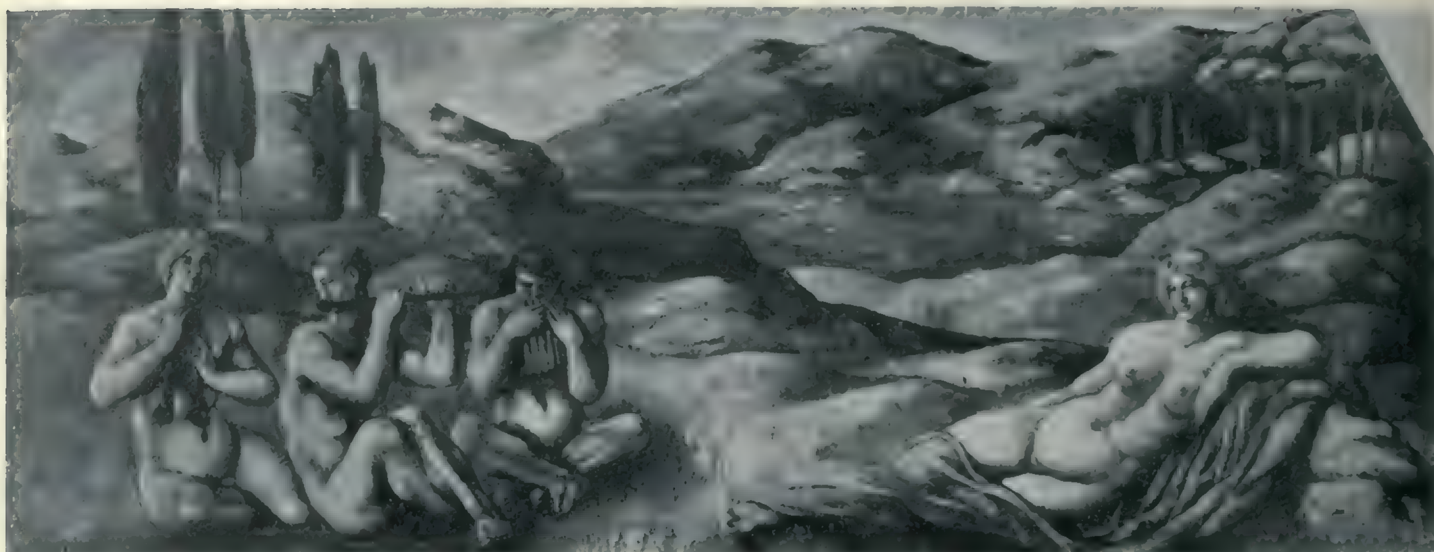


Boussingault. La danse.



Georges Braque. Nature morte.

Picasso. Nature morte.



Girieud. La musique.

Eugène Corneau. Paysage.

Ingres. L'Age d'Or. (Photo Braun)

CHAPITRE XVI

LA PEINTURE MONUMENTALE


ORSQUE, en 1845, Prosper Mérimée décrivit les peintures murales de l'église de Saint-Savin, dans la Vienne, la connaissance historique de l'art français s'en trouva bouleversée. Il ne pouvait décidément pas être tenu pour véritable que les premières productions dont se dût enorgueillir le pays fussent directement, étroitement tributaires des écoles italiennes ou de Flandre, peut-être même composées par des artistes d'Italie ou flamands. Il y avait eu, à une époque qui, selon Mérimée, remonte pour le moins à la fin du XI[e] siècle et selon quelques autres au début du même siècle, un maître, en France, et, sans doute un atelier assez sûr de sa puissance et de ses moyens pour concevoir et pour exécuter un ensemble de fresques aussi considérable et aussi complet. M. Emile Mâle s'est judicieusement appliqué à dégager d'effets incontestables de la tradition orientale, byzantine, italienne, ce qui constitue, d'autre part, les indices surprenants de pratiques indépendantes et spontanées. C'est,



(Photo Bulloz)

Hippolyte Flandrin. Décoration murale à l'Église de St-Germain-des-Près.

en tous lieux, une recherche de simplification, l'abandon d'ornements qui pèsent ou encombrent, qui ont perdu le prestige visible d'une signification symbolique, et, pour ce qui concerne les fonds, le sol, le décor, une tendance à se passer de détails convenus ou décidément inutiles.

La collection, qui de jour en jour s'enrichit, de la Commission des Monuments historiques (aquarelles déposées au Musée et à la Bibliothèque du Trocadéro) confirme les observations des premiers archéologues en produisant quantités d'exemples analogues et de preuves nouvelles ; elle établit sans conteste, quoique par malheur les fresques, découvertes non sans peine sous un badigeon épais et incolore, s'effritent ou s'effacent avec une désolante rapidité, l'existence d'une peinture monumentale, en France, dès le XI[e] siècle et sans doute pendant la période carolingienne. Cette peinture, de caractère sacré et religieux, se développe, peut-être uniquement, dans les basiliques et les églises. Elle sert à l'instruction d'un peuple qui ne sait pas lire ; elle commente et détermine la signification de l'ensemble architectural auquel elle est liée et subordonnée. Elle se distingue donc en ce qu'elle est un élément indispensable au symbole total de l'édifice, et en ce que, nécessairement, elle n'en saurait être détachée et distraite sans perdre, de ce fait, une partie de sa valeur propre. Elle contribue, pour sa part, à élever au regard du Dieu de consolation et de justice, témoignage fervent des souffrances acceptées et des aspirations humblement formulées, le monument en qui s'expriment la foi et la prière.

Ainsi qu'à Byzance, et à Rome et à Ravenne, en



(Photo Bulloz)

Hippolyte Flandrin. Décoration murale à l'Église de St-Germain-des-Prés.

Italie comme dans les terres du Nord la stricte soumission des artisans à des préceptes traditionnels surtout en ce qui regarde la figuration de la personne divine ou des anges, n'empêche en aucune façon la personnalité de l'artiste, ou du moins les particularités de son temps, de son milieu, de se faire une place de plus en plus considérable dans la composition liturgique. Par là, au reste, la vie, la survivance lui sont conférées ; elle ne dure, de même qu'elle n'enchante, que par des différences, non pas cherchées ou volontaires, mais en quelque sorte implicites et ingénues.

En toutes contrées, en France autant qu'au dehors, l'art monumental, ou l'architecture expressive, avec l'accompagnement et le développement auxiliaires de tous les autres arts dont elle englobe et circonscrit en elle-même les éléments, sculpture, peinture des murs et des verrières, tapisserie, orfèvrerie, émaillerie, s'affirme en premier lieu dans son intégrité indivisible, avant qu'aucun se dérobe à la discipline commune et prétende s'exalter d'une existence originale et distincte.

Peu à peu se disjoint et se disperse l'unité en qui l'élan de l'art se magnifiait dans une souveraine puissance. Maintenant plus ne se maintient le maître de l'œuvre à qui sont soumises les personnalités des divers artisans. Chacun produit pour soi, selon son rêve propre ou sa pensée, et ne se soucie de son voisin. Lorsque celui qu'on appelle désormais le décorateur observe la configuration du lieu qu'il décore, c'est à un sacrifice qu'il consent ; il n'y a pas eu de plan tracé jusqu'en le détail par un chef ; il y a juxtaposition de deux volontés ; elles s'apparient ou se démentent.

Par bonheur, souvent les idées conductrices d'un siècle



Delacroix. Héliodore chassé du Temple. Eglise de St-Sulpice. (Photo Bulloz)

régissent aussi bien l'esprit du peintre que celui de l'architecte. Les figures du Primatice étaient appelées par les panneaux et les voussures de la Galerie de Henri II, à Fontainebleau. Le Sueur, doué de suavité noble, souple et savante, convenait pour orner les oratoires en même temps pompeux et austères, les fastueux et sévères intérieurs des couvents et des hôtels construits sous le règne de Louis XIII ; Le Brun était désigné aux constructions de Louis XIV.

L'esprit aimable et enjoué, heureux et élégant du XVIIIe siècle, enclin aux fêtes galantes ou aux intimités de l'alcôve, s'accommodait à merveille, parmi le déploiement de claires tapisseries, des trumeaux, dessus de porte ou de cheminée, que peignait si bien dans le goût du temps l'ardent et parfois mièvre François Boucher.

L'ouragan révolutionnaire rappela soudain et tragiquement à la vigueur les caractères et les pensées. Préparé par Vien, Louis David se débarrassa de toute futilité séductrice, des enjolivements faciles, des caprices et des élégances de parade et d'emprunt. Si le régime impérial eût duré, aux vastes compositions officielles du *Sacre de Napoléon* et de la *Distribution des Aigles* il eût été appelé à en ajouter d'autres, d'un même caractère décoratif et solennel. Il n'existe pas de Louis David de peinture murale ni de grande décoration destinée à prendre place dans un ensemble architectural préconçu. Toutefois il est certain que ses préoccupations classiques, son étude des Bolonais et de Raphaël, son attention aux théories des savants à la suite de Winckelmann et de Quatremère de Quincy, la discipline que de son maître Vien il transmettait à ses élèves le prédisposait à composer des tableaux aux vastes proportions, dans un goût académique, avec des souvenirs de l'histoire romaine, propres à élever les pensées par l'évocation de scènes héroïques dans des paysages ou des intérieurs graves, un peu nus et grandioses. Sa conception de l'art, dans ses œuvres les plus considérables, non seulement dans les officielles, commandées et exécutées sous le règne de Napoléon Ier, mais dès ses débuts et à Rome, comme le *Serment des Horaces*, le *Saint-Roch* (à la *Santé* de Marseille), le *Brutus*, l'*Enlèvement des Sabines*, fut influencée par la vue des Chambres du Vatican ; de même que Raphaël il eût été naturel qu'on l'appelât à décorer un palais.



(Photo Bulloz)

Delacroix. Le combat d'Héliodore et de l'Ange. Église de St-Sulpice.

S'il eût voulu la saisir, l'occasion de s'affirmer comme un maître décorateur s'était offerte à lui. Non tant

à l'époque où, tout jeune élève, il termine les esquisses de Fragonard dans l'hôtel acquis, Chaussée d'Antin, par la Guimard, que, plus précisément, lorsque en octobre 1790, le Club des Jacobins, décidant que la Salle du Jeu de Paume serait mise sous la sauvegarde de la Nation, demande « que le plus énergique pinceau, que le burin le plus savant transmette à nos arrière-neveux ce qu'après dix siècles d'oppression, la France a fait pour eux... » et fit choix « pour animer cette pensée sur la toile, de l'auteur de *Brutus* et des *Horaces*, ce Français patriote dont le génie a devancé la Révolution. »

En 1791 David expose le grand dessin à la sépia du *Serment du Jeu de Paume*, où, il en avertit le public, « l'auteur n'a pas eu l'intention de donner la ressemblance aux membres de l'Assemblée ». La peinture qui plus tard en a été exécutée, et qui se voit dans la Salle du Jeu de Paume à Versailles, est due, comme l'on sait, à M. Luc-Olivier Merson. Mais le dessin, qui est au Louvre, est superbe d'intentions soutenues, de vérité figée en vue d'une pause éternelle, et surtout d'une science dans la perspective profonde à travers la salle à demi lumineuse où se tendent en un geste d'énergie tant de mains, où se soulèvent des chapeaux, où se dressent les profils graves de tant de visages divers. Bailly, debout sur une table, la droite levée, lit le texte du serment ; devant lui, au premier plan, un groupe de trois figures, séculier, régulier, bourgeois, scelle l'union sacrée du Tiers.

Mais c'est principalement comme instigateur, par l'impulsion de son enseignement, à défaut d'œuvres achevées, que David appartient à l'histoire de la peinture décorative.

Quelques-uns de ses disciples illustres imitent son exemple, et, dans la célébration des fastes napoléoniens, se satisfont d'une composition imposante, solennelle, mais fixée sur une toile, si énorme soit-elle, de chevalet, sans se préoccuper de l'approprier au lieu, au mur qu'elle est destinée à couvrir et à orner. Cependant, on continue, à cette époque, d'appeler les peintres à décorer les palais et les églises; une impulsion nouvelle est donnée à l'art par les commandes officielles. Des tableaux de dimension considérable sont alors exécutés, mais aucun des peintres ne s'occupe des exigences spéciales de la décoration. Ils transportent sur des surfaces très vastes leurs compositions religieuses ou leurs compositions d'histoire.



Delacroix. Décoration à la Chambre des Députés. (Photo Pepper)

De plus, comme leur éducation, banalisant les préceptes et les exemples de David, les porte à se satisfaire d'un dessin neutre, indifférent, anonyme, qu'ils emplissent d'un uniforme enduit de matière plus ou moins colorée, aucune animation ne surgit, aucun accent ne tressaille, leur labeur équivaut au néant. On peut citer des noms, sauvés de l'oubli seulement parce qu'on les lit, en grand nombre, en signature aux images falotes ornant, à Paris, en province, tant de parois de chapelles, tant de chœurs et de nefs d'églises : Debret, Hersent, Ponce-Camus, Mauzaisse, Abel de Pujol, Heim, le baron de Steuben, Alaux, Duval le Camus, Picot, Claude-

Marie Dubufe, Auguste Hesse, aucun ne se distingue sinon par la monotonie d'une toujours égale médiocrité, qui d'elle-même ne s'est pas contentée encore, puisqu'elle a pris soin de ne transmettre à travers les Couder, les Court, les Robert-Fleury, les Bouchot, les Signol, les Alexandre Hesse, les Amaury-Duval, etc... et ceux qui, de nos jours encore, perpétuent l'horreur de ce faire académique et de ces routines malsaines, après les Barrias et les Cabanel, les Bouguereau, les Jules Lefebvre, les F. Humbert, les Chartran...

Les plafonds des salles du Louvre, vers le même temps, étaient livrés, on pourrait presque dire aux dévastations des Evariste Fragonard, des Meynier, des Matout, des Drolling, des Cogniet, etc.... Gros, on s'en souvient, se ruina définitivement de réputation, lorsqu'il exposa la pauvreté de ses deux plafonds, l'un : *Le Génie de la France anime les arts, protège l'humanité ;* l'autre : *La véritable Gloire s'appuie sur la Vertu.* Du moins, au rez-de-chaussée, la salle de Phidias s'orne-t-elle d'un plafond gracieux, quoiqu'un peu sommairement composé, de Prud'hon : *Diane prie Jupiter de ne pas l'assujettir aux lois de l'hymen,* et, au premier étage, la salle de Clarac d'une copie exacte et honorable de l'*Homère déifié* d'Ingres.

On le peut affirmer, en ce temps là, les plus grands, ni David, ni Ingres lui-même, en dépit des décorations qu'il fit pour l'Hôtel de Ville — disparues par l'incendie de la Commune, — et à peine plus par ses cartons (au Louvre) pour la chapelle royale de Dreux et pour les rosaces et vitraux de la Chapelle Saint-Ferdinand de Sablonville (Neuilly), ni Prud'hon, à Paris non plus qu'à Dijon, avec sa pesante *Allégorie en l'honneur de la Bourgogne,* inspirée de trop près par des souvenirs de Pierre de Cortone, ni Girodet, avec ses malingres décorations de Compiègne, ni même Gros, qui, dans sa coupole du Panthéon (1825), *Apothéose de Sainte Geneviève*, hardiment colorée et mouvementée, aide à son insu à la montée triomphante du romantisme qu'il relie à la tradition de Lebrun, ne connaissent les lois obscurcies, oubliées, de la décoration murale des monuments ; ils ne se soucient même pas de les comprendre ou de les retrouver.

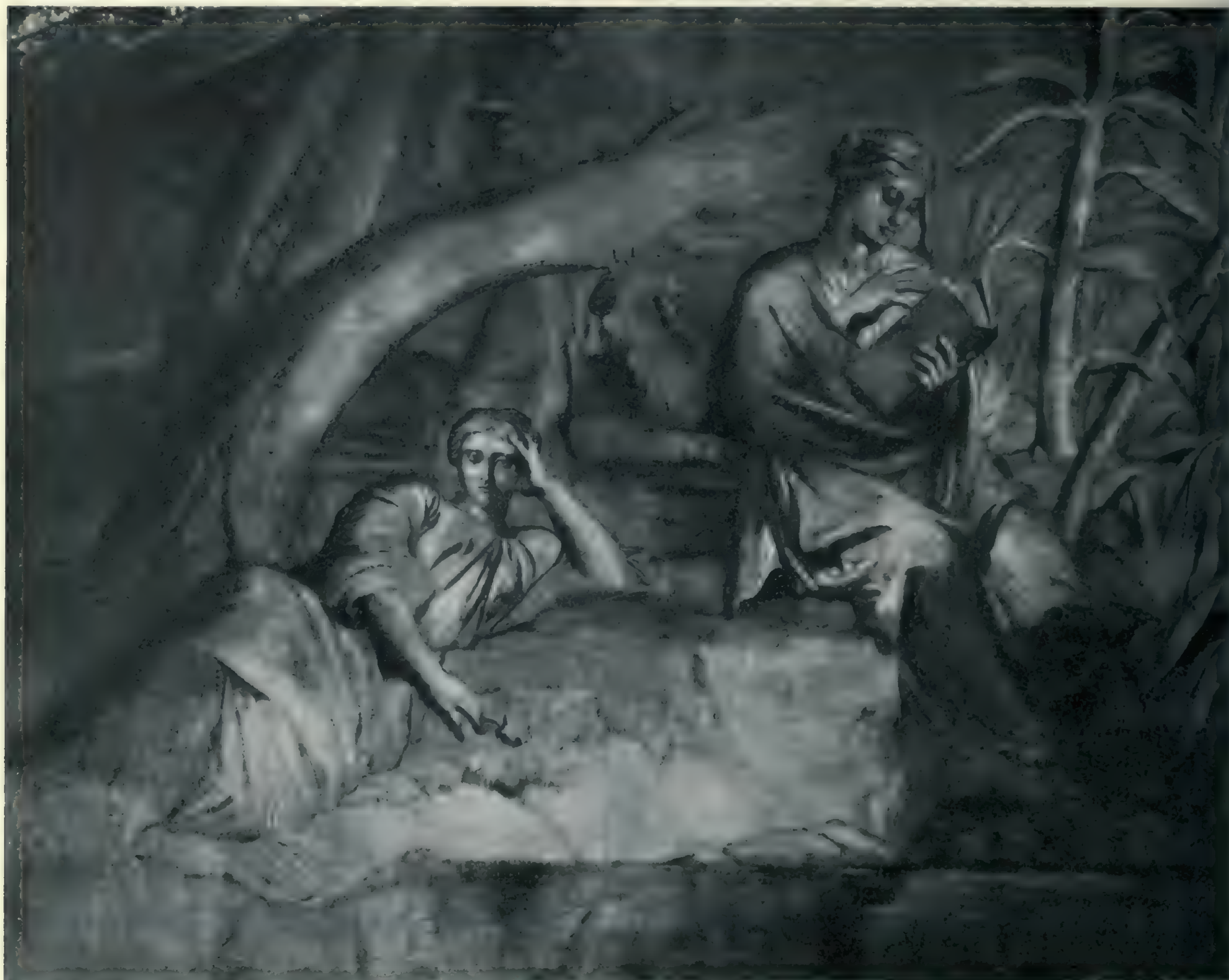

Delacroix. Décoration à la Chambre des Députés. (Photo Pepper)

Deux hommes apparaissent, qui, dans des directions opposées, vont enfin renouveler cet art, ou, du moins, vont rechercher en eux-mêmes ou dans le souvenir des anciens, sa raison d'être, ses modalités, ses exigences, son caractère. Le premier, c'est Delacroix ; l'autre c'est un élève d'Ingres, bon portraitiste, artisan érudit et élégant, chercheur convaincu, Hippolyte Flandrin.

Elève d'Ingres, très attaché à l'enseignement de son maître, bien que, par tempérament son art n'admît aucune séduction profane ou voluptueuse, Hippolyte Flandrin semble avoir réalisé le type le plus austère du décorateur d'église. Dès ses débuts il envoyait de Rome un *Saint-Clair guérissant les Aveugles* qui est à la Cathédrale de Nantes. Le *Jeune Homme assis* du Musée du Louvre constitue dans son œuvre une exception unique ; sauf un certain nombre de portraits (le très

pénétrant et curieux *Napoléon III* du Musée de Versailles entre autres), il n'a produit que de la peinture religieuse, d'inspiration austère et recueillie. A Lyon, sa ville natale, il donne, pour la première fois, par un retour singulier au style byzantin, de ces hautes figures nettement découpées sur fond d'or et qui se succèdent presque sans lien, sans perspective, sur un plan uniforme (église Saint-Martin d'Ainay) telles que, plus tard, il les peindra à nouveau, plus sûr de sa manière, dans la longue procession en frise double sur les murs intérieurs de Saint-Vincent-de-Paul, à Paris.

Ses travaux se succèdent ; il décore Saint Paul à Nîmes, à Paris une chapelle de Saint Séverin ; mais ses conceptions s'élargissent, et, peu de temps avant sa mort prématurée (1808-1864), elles aboutissent à la décoration, grave, discrète, chaude cependant et profondément empreinte d'un sentiment chrétien, du chœur et de la nef de Saint-Germain-des-Prés. Cette fois il délaisse ses fonds d'or habituels ; il crée, en harmonie avec l'atmosphère recueillie de l'église, une sorte de lumière spéciale, avec des rouges, des ocres, des bleus étouffés où s'évoquent silencieusement, comme des abîmes d'un songe pieux, doux et concentré, les scènes successives puisées au trésor de l'Ancien Testament et du Nouveau. Certes l'austérité de ces compositions, ces figures aux poses simples et long-drapées, aux têtes nimbées et à l'expression si pure, ce parti pris de sacrifier tout accessoire dont la présence ne ressort pas nettement indispensable attestent une étude consciente de certaines fresques florentines, et le souvenir de Giotto surgit à la mémoire. Il le faut oublier, en considération de l'énormité et du mérite de l'effort. Ne convenait-il pas de



Théodore Chassériau. Fresque de la Cour des Comptes.



Théodore Chassériau. Fresque de la Cour des Comptes.

revenir par la volonté aux sources d'un art, depuis des siècles détourné de ses fins suprêmes, pour en réhabiliter les vertus abolies et la prépotence décorative ? Sans doute les inventions de Flandrin manquent d'effusion communicative ; la théorie et la recherche se perçoivent où devrait dominer le sentiment. Il n'en est pas moins certain que plusieurs épisodes, la *Nativité*, le *Buisson Ardent*, l'*Adoration des Mages*, le *Passage de la Mer Rouge*, arrêtent et charment l'attention du spectateur et que l'ensemble se révèle d'une tenue exceptionnelle, d'une unité et d'un accord parfaits. Flandrin, le seul dans une église de Paris, a été admis à réaliser cette symphonie murale à quoi devrait toujours viser la peinture décorative. Seulement les autorités ignorantes dispersent et morcèlent les commandes de façon à satisfaire un plus grand nombre d'ambitions, ou bien l'artiste élu au hasard entre cent compétiteurs se montre incapable de dresser un plan d'ensemble ou, tout au moins, de le mener à bonne fin.

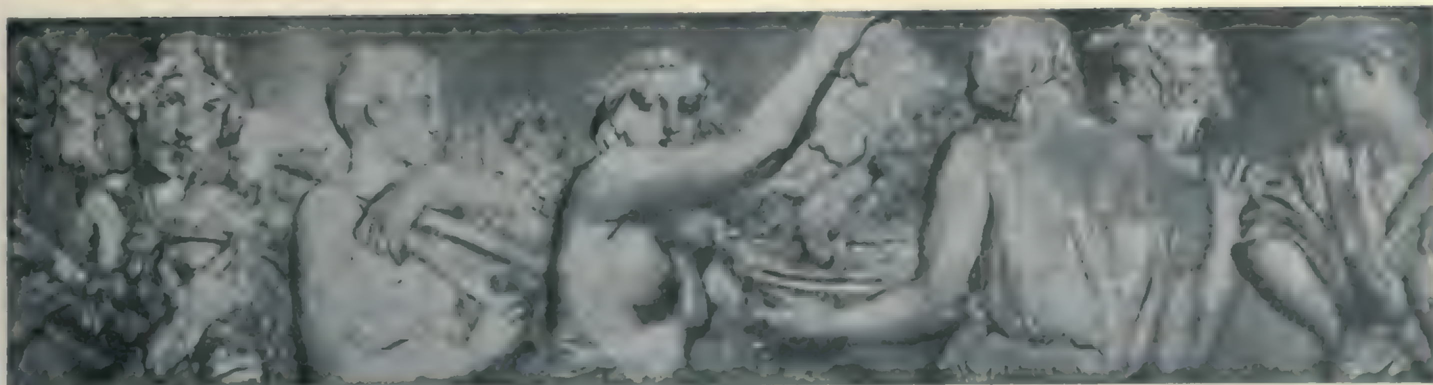


Théodore Chassériau. Fresque de la Cour des Comptes.

Victor Mottez (1809-1897), même si l'on eût réussi à conserver les peintures dont il décora le porche de Saint-Germain-l'Auxerrois, Ziégler (1804-1856), à qui l'on doit la *Glorification du Christianisme* à peu près invisible à la coupole de la Madeleine, Amaury-Duval (1808-1885), lymphatique et débile non moins que dans ses tableaux de chevalet lorsqu'il peint des chapelles à Saint-Merri, à Saint-Germain-l'Auxerrois ou l'église de Saint-Germain-en-Laye, ne rivalisent que de loin avec Hippolyte Flandrin, et ce n'est pas Paul Delaroche dont si universelle a été autrefois la renommée qui davantage l'égale avec son trop célèbre et pédantesque Hémicycle de l'Ecole des Beaux-Arts, où se retrouve presque un calque, une redite pire et ennuyeuse de l'*Apothéose* d'Ingres, si puissante en comparaison.

Le seul émule de Flandrin c'est, en son temps, et qui, de toute l'ardeur de son génie surpasse ce bon vouloir et cette science un peu terne, Eugène Delacroix, décorateur, en la galerie d'Apollon, où, par conscience il se souvient de Le Brun, attendu qu'il lui doit succéder et le compléter, mais plus amplement et plus originalement surtout, au Palais-Bourbon, au Palais du Luxembourg, en la Chapelle des Saints-Anges enfin, à Saint-Sulpice. Les deux conceptions s'opposent et contrastent résolument. Où Flandrin entreprend de consulter la pierre du mur, la forme et l'intention de l'édifice et de se soumettre aux directions qui en émanent, Delacroix, ivre de savoir lyrique, d'enthousiasme et d'imagination débordante, entend imposer sa vision, son interprétation véhémente et mouvementée et entraîner la masse par l'ordonnance fiévreuse de ses compositions souveraines.

Eût-il jamais, malgré la notoriété si discutée qu'il



Théodore Chassériau. Fresque de la Cour des Comptes. (Photo Bulloz)

conquît dès son apparition aux Salons, triomphé de l'animadversion et de la méfiance des pouvoirs publics, si M. Thiers, « le seul homme placé pour être utile qui m'ait tendu la main », a écrit Delacroix, et qui déjà, le premier, avait loué, lors de son apparition, la *Barque de Dante*, ne lui avait, dédaigneux de l'opposition, même de Louis-Philippe, commandé, en 1833, pour le Salon du Roi à la Chambre des Députés, quatre figures allégoriques, l'*Agriculture*, l'*Industrie*, la *Guerre*, la *Justice*, accompagnées de pendentifs représentant l'Océan, la Méditerranée et les principaux fleuves de France ?

Dans ce local aux panneaux étroits la verve du grand peintre se montre gênée, forcée, et ne suggère qu'à peine ce qu'elle pourra innover plus tard. Les figures isolées d'une anatomie superbe se resserrent en des poses, un peu tourmentées, tandis que, par dessus, les groupes de la frise, assez tumultueux dans leur entassement, semblent se souvenir, par détails et par endroits, des fresques de Raphaël au Vatican.



(Photo Bulloz)
Gustave Moreau. Le Jeune homme et la Mort.

Mais, de 1838 à 1847, quand il décore la Bibliothèque de la Chambre des Députés, Delacroix est devenu son maître ; s'il ne se soucie de ses limites, il a exploré bien des chemins, il s'est conquis sur soi-même et sur les autres. L'*Histoire de la Civilisation*, son thème élu n'est pas moindre : deux types souverains, *Orphée* marquant la marche de l'esprit humain, *Attila*, le génie de destruction et l'avidité du pouvoir. Au premier hémicycle, *Orphée vient enseigner aux Grecs les arts de la paix ;* à l'hémicycle opposé, *Attila, suivi de ses hordes barbares, foule aux pieds l'Italie et les Arts.* Mais les coupoles chantent les triomphes, les sacrifices, les grandeurs dont se glorifient et la *Poésie*, et la *Théologie*, et la *Législation*, et la *Philosophie*, et les *Sciences*, honneur éternel de l'esprit, témoignages héroïques de la culture des nations. Ah ! que passe l'ouragan, que la nuit s'étende encore sur la terre, l'homme en se redressant puisera des forces vives et un renouveau de courage à revoir par la pensée les ves-

tiges sacrés des grandes époques disparues et abolies par le carnage et la violence ; il atteindra, en dépit des obstacles, aux siècles de lumière inextinguible, de paix radieuse et d'héroïque félicité. Cette certitude résulte de l'admirable ensemble, si puissant, si fermement combiné et conduit par le cerveau et par la main d'Eugène Delacroix. Et si l'on s'arrête à des épisodes, comment se distraire du charme de l'un ou de l'autre, par la grâce du dessin mobile et vigoureux, par la sourde splendeur de ce coloris personnel aux sonorités fondues ?



Puvis de Chavannes. La Guerre. (Photo Bulloz)

De 1845 à 1847 Delacroix composait également le décor de la Bibliothèque de la Chambre des Pairs (aujourd'hui le Sénat). Moins important, mais traité dans une note plus apaisée et adoucie, il se compose de quatre pendentifs, d'un hémicycle ; *Alexandre, après la bataille d'Arbelles, fait déposer l'Iliade et l'Odyssée dans la cassette d'or de Darius*, et d'une coupole :

« Regarde bien celui qui l'épée à la main
S'en vient devant trois autres comme leur seigneur.

Celui-là est Homère, poète souverain.
L'autre qui vient est Horace satirique,
Ovide est le tiers, et l'ultime est Lucain. »

Virgile, selon l'épisode du 4[me] chant de l'*Enfer*, les désigne à Dante Alighieri, qui s'émerveille :

« Ainsi j'ai vu s'unir la belle école
De ce seigneur du chant le plus haut,
Qui par-dessus les autres comme l'aigle vole. »

Lorsque Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, eut décidé la restauration de la Galerie d'Apollon, au Louvre, ce fut à Delacroix qu'il confia le panneau central du plafond. L'artiste reprit les projets de Lebrun qui y destinait un *Triomphe du Soleil*. Cependant de parti-pris, et en l'absence de tout dessin préliminaire, il eut soin de ne pas se souvenir que son prédécesseur eût mis à profit l'occasion de dresser à tous les yeux l'Apothéose du Roi-Soleil ; il choisit un thème analogue aux thèmes de ses décorations précédentes : la victoire de la lumière sur les ténèbres, de la vie ordonnée sur la confusion du chaos, du Dieu merveilleux et éclatant Apollon sur le serpent Python.

A l'Hôtel de Ville Delacroix avait composé pour le Salon de la Paix une vaste allégorie dont le sens se rapproche encore de celle-ci : *la Paix vient consoler les hommes et ramène l'Abondance*. Dans huit tym-

pans se déroulait la vie bienfaisante d'Hercule, et sur les caissons rayonnaient les divinités favorables à la Paix. L'incendie de 1871 a détruit cette œuvre et même les esquisses déposées à l'Hôtel de Ville par Andrieu, l'élève et l'aide du maître, pour être conservées au Musée Carnavalet, en ce temps-là, projeté, et nulle reproduction par la gravure n'en a été faite.



(Photo Giraudon)
Puvis de Chavannes. Marseille, colonie grecque. *Musée de Marseille.*

Bien que Delacroix n'affectât aucun sentiment religieux, c'est à lui que, heureusement inspiré, fut confiée la décoration, en 1839, d'une chapelle en l'église Saint-Denis du Saint-Sacrement. Cinq ans plus tard cette commande était exécutée : c'est *la Pietà*, œuvre profondément pathétique, la plus émouvante des œuvres d'inspiration chrétienne qu'ait produites le XIXe siècle. Et, enfin, couronnement glorieux à cette carrière si admirable et si pleine, il put, en dépit d'une santé chancelante et malgré d'étonnantes difficultés provenues soit d'un changement soudain de destination de la chapelle, sans qu'on eût pris soin de l'avertir, soit de l'humidité des murailles, terminer, avant de mourir, les peintures des deux parois et du plafond qu'on peut admirer à Saint-Sulpice : *la Lutte de Jacob avec l'Ange*, d'une part, et *Héliodore chassé du Temple par les Anges*, tandis qu'au ciel triomphe l'archange Saint Michel sur le Démon.



(Photo Giraudon)
Puvis de Chavannes, Marseille, porte de l'Orient. *Musée de Marseille.*

Baudelaire, dans une description exacte et suggestive, note, dans la première composition, la beauté riante et dorée de ce paysage à la riche et robuste végétation, végétation « patriarcale », hasarde-t-il, où un ruisseau limpide s'échappe en cascades, où dans le fond s'éloignent les derniers rangs d'une caravane. C'est là que « l'homme naturel et l'homme surnaturel luttent chacun selon sa nature, Jacob incliné en avant comme un bélier et bandant toute sa musculature, l'ange se prêtant complaisamment au combat, calme, doux, comme un être qui peut vaincre sans effort des muscles et ne permettant pas à la colère d'altérer la forme divine de ses membres. »

Quant à l'Héliodore, d'un mouvement et d'un coloris si purs, si prenants, si sûrs d'être réels et si évocateurs de songe en vérité, voici la description de Baudelaire : « Dans un temple magnifique, d'architecture polychrôme, sur les premières marches de l'escalier conduisant à la trésorerie, Héliodore est renversé sous un cheval qui le maintient de son sabot divin pour le livrer plus commodément aux verges de deux Anges ; ceux-ci le fouettent avec vigueur, mais aussi avec l'opiniâtre tranquillité qui convient à des Etres investis d'une puissance céleste. Le cavalier, qui est vraiment

d'une beauté angélique, garde dans son attitude toute la solennité et le calme des Cieux. Du haut de la rampe, à un étage supérieur, plusieurs personnages contemplent avec horreur et ravissement le travail des divins bourreaux. »

Au plafond, c'est, croirait-on, à certaines heures fortunées et claires, le soleil même qui se fixe, où l'Archange radieux et serein se montre dans sa gloire.



(Photo Bulloz)
Puvis de Chavannes. Le travail.

L'architecture s'est revêtue d'un chant magnifique et éloquent. Ce ne sont plus ici des tableaux agrandis, que le hasard a rapprochés. Que l'on compare cette chapelle des Saints-Anges aux autres chapelles livrées aux barbouilleurs officiels ou académiques, d'Abel de Pujol à Hesse et à Drolling, de quelque Landelle ou de quelque Timbal à Jobbé-Duval ou à Signol, on saisira le secret du décorateur véritable qui a pris soin d'interroger la pierre des murs, de recueillir le frisson qu'elle enferme, d'en saisir, d'en composer, d'en magnifier aussi et d'en développer puissamment l'expression nécessaire qui y était cachée et perdue. Nulle violence, même par l'élan de l'enthousiasme ; tout demeure à sa place, sert à la signification totale du poème de pierre. C'est par là, bien qu'il fût par tempérament indocile et nerveusement volontaire, que Delacroix rejoint les maîtres de la décoration, ses pairs et ses émules du XVe et du XVIe siècle.

Peu d'hommes ont compris ce que lui d'instinct savait et approfondissait par la méditation. A d'aucuns manque la hardiesse de pensée, à tels au contraire la hardiesse d'entreprise et de manœuvre.

Qu'est-ce, parmi ceux qu'on a classés, à la suite de Delacroix, au nombre des romantiques, qu'un Eugène Devéria, un Louis Boulanger, un Debon ? Ils ne peuvent que gagner à être passés sous silence. Mais Chenavard mérite un sort plus heureux. C'est lui qui, en 1848, obtint du Gouvernement de figurer sur les murs du Panthéon l'Histoire de l'Humanité. Il s'était nourri d'esthétiques diverses, précisées et rendues plus rigoureuses sous l'influence de l'école allemande, avec Overbeck et Cornelius qu'il avait rencontrés à Rome. Son cerveau était d'un idéaliste, d'un philosophe, d'un archéologue, et Delacroix prenait grand plaisir à consulter son érudition diserte et abondante. Une religion enthousiaste dominait ses conceptions, la religion de l'Humanité ; ses opinions politiques et sociales, larges et généreuses, prédominaient par malheur sur sa sensibilité. Dans les dix-huit gigantesques cartons où se résume l'avortement d'un magnifique effort, d'une tentative formidable et désespérée, on ne découvre plus qu'une débauche d'intentions grandiloquentes, un tohu-bohu gigantesque d'allusions et de démonstrations qui ne sauraient convaincre ni entraîner, car la ligne ni la couleur n'argumentent, et leur rôle ne saurait être de persuader. La commande faite à Chenavard avait été suspendue ; le Panthéon avait été rendu au culte, les cartons exécutés par l'artiste appartiennent au musée de Lyon, sa ville natale.

Un adoucissement de la manière de Delacroix, avec une fièvre plus intérieure qu'apparente, une même ferveur, mais plus calme, de facture et surtout de pensée, une sûreté plus étudiée sans doute mais aussi plus respectueuse intimement des devoirs d'un décorateur, subor-

donné à la forme, à la destination, à la structure des édifices que son art est appelé à parachever, caractérisent le patient et noble talent de Théodore Chassériau.

Sorti de l'atelier d'Ingres, il avait débuté selon la sagesse et aussi selon la sensualité ardente de son maître. Ce n'est pas le lieu de revenir sur ces peintures où il s'interroge, se découvre déjà, satisfait de soi-même, soumis cependant à toute discipline. La contemplation des œuvres du rival d'Ingres ne paraît pas avoir, tout d'abord, agi sur sa vision, sur sa doctrine, sur ses tendances et ses visées. La chance d'un voyage en Algérie lui dessilla les yeux.

Durant cette absence il a dû songer à Delacroix. Quoiqu'il en soit, à son retour, il se dépouille de sa manière première et asservie, il s'introduit par volonté et un peu en cédant aux impulsions de sa nature foncière, dans l'intimité surprise du maître des Romantiques. Ingénument il copie ses gestes, il imite les harmonies et la composition de ses toiles ; il se conforme à ce que son aîné innove, avec une sorte très étrange de fièvre à la fois impatiente et docile.

On ne peut guère faire état de ses peintures murales, *Sainte Marie l'Egyptienne,* à Saint-Merri (1843) ; elles se présentent dans un état de délabrement où il est malaisé d'en deviner la beauté. Mais, à Saint-Roch, d'une façon très curieuse sa fougue d'orientalisme l'emporte sur le sentiment religieux et l'exotisme pittoresque prévaut sur le recueillement et la piété.

La demi-coupole intérieure de Saint-Philippe-du-Roule atteste chez le jeune peintre la conquête d'un équilibre entre les deux maîtrises où se détermine déjà sa puissante personnalité, encore qu'on puisse en cette large *Déposition de Croix* saisir quelques rapprochements avec la *Pietà* de Saint Denis du Saint-Sacrement.

Une malechance invraisemblable fausse l'estime où l'on a pu longtemps tenir son génie. De ce peintre mort à trente-sept ans, les toiles du début se voient aisément au Louvre, ailleurs ; elles portent l'empreinte forte de



Puvis de Chavannes. Sainte Geneviève ravitaille Paris.

l'enseignement d'Ingres. Viennent ensuite celles où il adopte presque aveuglément les suggestions merveilleuses de la palette et de l'art mouvementé de Delacroix. Sa première réalisation, où il essaye, quel qu'il soit en son adolescence, de se donner, du moins, avec tout ce qu'il

sait, avec la révélation sans doute de ce qu'il cherche et pourra devenir, sa décoration de Saint-Merri, on la soupçonne tout au plus en y appliquant beaucoup de bon vouloir. Les compositions mixtes subsistent également, mais la grande œuvre où enfin sa personnalité s'affirmait avec ampleur, la décoration monumentale du Palais de la Cour des Comptes, bien qu'épargnée en grande partie par l'incendie en 1871, a été peu à peu rongée, effritée, perdue par suite des incuries administratives qui l'ont pendant de longues années abandonnée aux ravages de la pluie et du mauvais temps, entre les ronces et les arbustes qui grouillaient parmi les ruines. Ce qui en demeure, ce que le Louvre en conserve, suffit néanmoins à certifier que Chassériau atteignait à son but. Maintenant ni l'emprise d'Ingres, ni le culte de Delacroix ne l'étouffent plus. Chassériau a deviné, a compris et réalisé son rêve propre de décorateur selon sa volonté et ses moyens personnels. Des grisailles délivraient semble-t-il, de la prison des murs les figurations fortes, nobles, amples, doucement chanteuses et symboliques de l'*Etude*, de la *Méditation*, du *Silence*, ou groupaient des *Guerriers auprès de leurs chevaux*, des *Forgerons au travail*.



(Photo Bulloz)

Puvis de Chavannes. Le Repos.

Le Louvre a préservé, parmi les autres panneaux disparus en raison du temps et du feu, une des deux compositions que saluait d'enthousiasme à leur apparition le généreux et subtil Théophile Gautier. C'est la *Paix Protectrice des Arts*, que louait après un demi-siècle, Roger Marx, critique sagace, initiateur à tant de beautés négligées ou perdues, en reproduisant la description du poète : « Au centre, la Paix, forte et douce, se tient adossée à un tronc d'olivier ; sa tête, admirablement belle, fixe sur les spectateurs ses grands yeux intelligents et pensifs. Sa bouche a le vague sourire de la sérénité. Placée au milieu du tableau, elle attire le regard par un attrait impérieux et semble éclairer ce qui l'avoisine. Elle étend ses bras d'une grâce vigoureuse sur des groupes occupés aux travaux de la terre et sur un groupe de semeurs qui symbolisent les arts... » D'emblée, Gautier a perçu l'essentiel : « elle attire le regard par un attrait mystérieux et semble éclairer ce qui l'avoisine ». Les groupes sont subordonnés, si agissants et mobiles soient-ils, à la sérénité silencieuse, calme, souriante de cette haute et gracieuse figure. La Poésie, la Peinture, la Sculpture, la Musique, la Science, l'Architecture, autant de figures qui dépendent de celle-là et dont les gestes se relient aux siens. Aux travaux inspirés de la Paix s'oppose le repos bienfaisant qu'elle protège. Des mères caressent ou endorment leurs enfants dans leurs bras ; des moissonneurs lassés sont étendus parmi des gerbes de blé piqués de taches vives par le bluet et le coquelicot.

Puis, Roger Marx conclut, avec une justesse précise : il n'est guère de contemporains de Chassériau « qui



Puvis de Chavannes. Sainte Geneviève veillant sur Paris. (Panthéon)



(Photo Bulloz)

Puvis de Chavannes. L'Automne.

aient possédé au même point l'imagination, la sensibilité, le savoir, pourtant la science n'entrave jamais l'élan spontané de son âme chaleureuse ; la volonté est immanente chez lui, d'exprimer, de toucher ; il n'emploie plus l'abstraction qu'à titre exceptionnel ou complémentaire ; le symbole cesse d'être traduit par les poncifs vieillis, et le principe de son art se découvre : c'est de la vie palpitante et de l'humanité qu'il s'inspire... »

L'imagination, « la Reine des Facultés » disait Baudelaire, transforme, selon la profondeur patiente des esprits nourris de méditation et de sagesse lyrique, les objets et les relations de l'expérience immédiate. Les œuvres n'évoquent plus directement et simplement la vie usuelle, familière, mais, groupant les éléments, les aspects essentiels et durables, elles en dégagent pour la pensée du spectateur, le sens sublime, le sens philosophique et souverain. C'est à atteindre cet effet que les plus grands artistes utilisent les légendes, les mythes, les épisodes religieux et jusqu'aux récits historiques. Ils expriment sous le couvert de telles évocations symboliques leurs rêves mêlés de leurs sentiments personnels, ils leur confèrent une portée de vérité insoupçonnée et grandiose.



(Photo Bulloz)

Puvis de Chavannes. L'Abondance.

Ingres et Flandrin, Delacroix, Chassériau dominent ainsi vers le milieu du XIX[e] siècle la production de leur temps. Après eux, et dans leur dépendance au moins à l'origine, Gustave Moreau poursuit sa carrière d'illustrateur de rêve lointain, inaccessible et mystérieux. Beaucoup de ses tableaux forment des décors rehaussés de pierreries magiques par les étonnantes coruscations de sa palette. Mais l'occasion lui a manqué de combiner sur des murailles vierges un ensemble à son gré : l'occasion ou, peut-être, la puissance. Du moins, issu de l'exemple de Chassériau, a-t-il su rendre à son devancier un hommage révérencieux dans le *Jeune Homme et la Mort* (Musée du Luxembourg).

Il est permis de supposer que l'influence de Chassériau n'a pas été, au début tout au moins, inutile au plus grand peintre de décoration murale qu'ait produit le XIX[e] siècle, au plus complet des grands décorateurs, au mieux inspiré, au plus conscient de tous, et qui fut presque exclusivement un peintre décorateur : Pierre Puvis de Chavannes, né en 1824, mort en 1898.

Après avoir débuté au Salon de 1850, pendant neuf années il subit l'imbécile rigueur des jurys ; en 1861

seulement il reparut aux yeux du public et des critiques avec deux panneaux, *Concordia*, *Bellum*, commandés par le Musée d'Amiens.

Ses œuvres jusque-là, si elles marquaient un tempérament vigoureux et une volonté déjà assurée ne se dépêtraient point tout entières de l'emprise des grands modèles. Un Delacroix véhément, théâtral est présent dans la *Pietà* qui fut son premier tableau exposé, un Courbet plus fondu à peine et mouvementé dans les *Pompiers du Village*. Il avait, en Italie, comme dans l'atelier de Couture, acquis toute la science du peintre ; il avait lu, appris, réfléchi ; son esprit était docte non moins qu'avisé. Les flammes de l'enthousiasme se mariaient en lui à un instinct d'ordonnance, d'harmonie, de sérénité. Il ne lui fallait qu'une occasion de trouver l'emploi de ses qualités profondes et rares pour y accorder les tendances naturelles et jusque-là secrètes de son génie.

Le frère du peintre en 1854 venait d'acheter, en Bourgogne, une maison de campagne. Il le convia à orner de peintures les murs de la salle à manger, et l'artiste représenta *le Retour de l'Enfant prodigue*, « avec le veau de rigueur », écrivait-il plus tard, et, autour, *les Quatre Saisons*. Vers 1875, il jugeait ainsi cette décoration : « Evidemment si c'était à refaire, ce serait mieux, je crois ; mais cependant, pour mes débuts dans l'art décoratif, c'est supportable. »

La valeur intrinsèque de ces panneaux n'a d'ailleurs aucune importance. Puvis de Chavannes avait eu à décorer des murs, à faire parler les pierres en y faisant affleurer, dans une composition harmonieuse, la ligne de son dessin et le chant de sa couleur. Sa pensée portait sur un objet auquel il n'avait songé auparavant. Une voie large, inexplorée s'ouvrait devant lui.



A. Roll. Fête du Centenaire des Etats-Généraux au bassin de Neptune (3 Mai 1889).

La critique, l'ayant perdu de vue durant sa période de tâtonnements, d'hésitations, de recherches et de trouvailles, découvrait en 1861 un inconnu. Castagnary, au nom du réalisme, l'attaqua avec âpreté. Théophile Gautier constatait : « Quoique M. Puvis de Chavannes ait déjà exposé un *Retour de Chasse* plein de promesses, on peut dire qu'il débute véritablement cette année. D'un seul coup il est sorti de

l'ombre, la lumière brille sur lui et ne le quittera plus. »

D'année en année, ou du moins de commande en commande sa personnalité grandit, s'affirme, triomphe. Les railleries, les incompréhensions tout d'abord foisonnent ; elles ne sont pas entièrement éteintes à sa mort. Les artistes, les amateurs attachés à la fidélité de reproduction de la réalité ne le comprendront jamais. Pas plus qu'il ne fut réaliste, il n'est impressionniste ; mais à la fois, il diffère par la hauteur des conceptions et par l'aisance originale de son exécution, des peintres académiques entravés dans la routine d'une fausse et étroite tradition qu'ils croient classique, et, en raison de son tempérament équilibré et posé, il a horreur de la fièvre, de l'emportement, des romantiques.



(Photo Braun)

Paul Baudry. Dessin pour les décorations du Foyer de l'Opéra de Paris.

Néanmoins, si original soit-on, pour peu qu'on soit sincère, on se rattache par certains côtés à d'autres. Il ne saurait exister un esprit humain qui ne tire de quelque voisin, à son insu, un peu de sa substance. Elle se mêle au fonds personnel, le transforme, s'y transforme, mais on en retrouve les vestiges confus. D'où vient Puvis ? De Chassériau, sans aucun doute ; il lui doit en partie sa manière d'interpréter la fonction du décorateur, encore que par l'exécution il se sépare nettement de sa vision encore subordonnée à Ingres ou bien à Delacroix. De Giotto en raison de la façon dont il suggère à la muraille un rêve effleurant qui l'emplit et la dote de vie, de signification nécessaire, symbolique ; à d'autres, mais principalement, selon une descendance sensible par l'âme, la qualité grave et consciencieuse de la pensée intime, un usage fervent et maîtrisé de l'intelligence et de la raison, la science sans apparat ni étalage, lucide et prête aux sacrifices, il s'apparente à Nicolas Poussin, et, par son entente du paysage fin, délicatement éclairé, frissonnant d'une lumière tendre, jeune, en des ordonnances élégamment stylisées, qui résument et évoquent les aspects vrais plutôt qu'elles ne les représentent, à Corot.



(Photo Vizzavona)

Henri Martin. Le Crépuscule.

Les épisodes qu'il combine, les sites où il les groupe ne signifient rien du présent, ne reconstruisent rien, sinon à la manière d'allusions, — sauf en un cas peut-être ou deux, plus précisés archéologiquement — du passé. Ils palpitent dans l'inconnu, le probable, le désirable de l'avenir ; nulle époque n'est déterminée, le détail passager, momentané est délaissé, l'éternel de l'homme, de la nature, des espoirs, du rêve, de la pensée fait le sujet et l'objet de la composition.

Concordia, avons-nous vu, et *Bellum* à Amiens. Peut-être. Mais quelle *concorde*, quelle *guerre* ? Celle-ci, celle-là, telle autre ; l'idée que, sans doute aidé par les souvenirs de ce que nous avons vu ou appris, chacun de nous, d'une façon générale, plus ou moins complète, s'est forgée de ce qu'est, de ce que doit, de ce que peut être, ici, là, maintenant, jadis et demain, ou la Concorde ou la Guerre, non pas cette guerre-ci ni cette guerre-là, mais en même temps et celle-ci et celle-là avec toutes les autres, sans aucune exception.

C'est une idée que Puvis de Chavannes évoque, sug-



(Photo Vizzavona)

Besnard. Plafond de la Comédie Française.

gère. Une idée : voyons son œuvre. Rien ne s'y rencontre d'abstrait, d'allégorique, à peine d'ici de là quelque chose d'allusif. La *Paix* ou la *Concorde*, qu'est-ce donc ? Paysage frais, idyllique, serein, fermé de hautes montagnes que couvre la joie de la lumière. Un olivier, au centre, non loin d'une source abondante qui s'écoule. Et quoi encore ? De beaux groupements de corps nus et souples ; des nymphes, les pieds dans l'onde, des danses, des exercices équestres, des jeux, des enlacements, un guerrier couché dans l'herbe, auprès de ses armes abandonnées, une chèvre que trait, agenouillée, une femme au torse penché ; quelques vols d'oiseaux heureux. En fallait-il davantage ? Et les compositions vastes ou restreintes de Puvis de Chavannes sont toutes achevées et complètes dans le même système d'équilibre pur, de sérénité, de calme et de simplicité.



(Photo Vizzavona)

Besnard. Convalescence (Ecole de Pharmacie)

Plus il va, plus il se modère, se tempère pour mieux dire, et, de la sorte, se hausse à une vérité plus divine parce qu'elle embrasse mieux toute l'âme, le songe, l'éternité humaine.

Toute la pensée de l'artiste est là, elle se prolongera à travers son œuvre : louer pieusement, sans éclat qui effarouche, sans excès qui éveille le doute, les nobles attitudes, le bienfait de la paix tranquille et heureuse, la grandeur bienveillante de la Nature, la beauté des efforts humains, par l'assouplissement du corps, le développement de l'esprit, le jeu, le travail, l'industrie, l'art.

En regard, sans doute, le visage farouche de la Guerre va se dresser encore, il convient de ne pas l'oublier ; d'être prêt à la repousser, à l'abattre ; ô grands et lumineux les êtres de bonté héroïque, de courage sans geste qui se sont dévoués par les armes ou la persuasion divine, à briser ses irruptions sauvages, à dompter son élan. Reprenons dans ces prés enchantés, auprès du miroir des fontaines, à l'ombre virginale des arbres, à la douceur souriante du soleil vernal, et nos jeux et nos causeries graves, et que les jeunes s'aiment d'amour confiant et sûr comme naguère et que les vieux les regardent, attendris, et paisiblement se souviennent !

Ave, Picardia Nutrix ! Entre le *Travail* et le *Repos*, c'est l'exaltation de la terre sacrée de Picardie ; le laboureur fait auprès de ses chevaux une pause dans son labeur ; des meuniers broyent le blé ; un jeune garçon du haut d'une échelle jette au pressoir les pommes que des jeunes filles ont cueillies ; des maçons construisent brique à brique ; et la famille, avec ses joies tendres, un vieil homme appuyé sur son bâton contemple deux en-

fants blottis dans le sein nu de leur mère, auprès de l'aïeule tissant le chanvre blond. Une fenêtre interrompt la composition qui, de l'autre côté, reprend avec symétrie et en complète la signification. Des pêcheurs ont lancé leur filet dans la Somme indolente et limpide ; plus loin, d'autres hommes chargent de planches une barque, tandis que, au premier plan, des jeunes femmes au corps lumineux et robuste se baignent dans l'ombre d'un saule, arrangent leur chevelure ou, déjà voilées, se groupent harmonieusement et causent sur le rivage.



J.-J. Lemordant. Plafond du Théâtre de Rennes.

Le poème de la terre d'où sortent les richesses, d'où dépendent la vie et les joies humaines, qui invite au travail fécond, adoucit le repos et assainit le songe, le poème de la terre et de la nature inspiratrice ou consolante qui dicte aux cerveaux par l'émoi de sa splendeur, par le conseil de ses beautés harmonieuses, la recherche heureuse du savoir, les découvertes triomphantes de l'art et du génie, c'est le thème qui se multiplie, se diversifie, se complète, se magnifie à travers tout l'œuvre de ce magnanime artiste.

Au panneau qui, à Amiens, exalte ainsi la beauté du vieux sol picard, correspond, placé en face, le célèbre *Ludus pro Patria*. Dans la plaine herbeuse au loin, devant un immense horizon qui se confond aux limites

indécises du ciel, les hommes s'exercent aux jeux de souplesse et d'adresse, sous les regards attentifs et aimants des épouses et des fiancées. D'autres préparent le repas ; un chasseur revient avec du gibier tué ; des mères allaitent leurs enfants ; un vieillard assis sur une pierre, accoudé, observe le jeu du javelot ; des jeunes filles s'allongent délicieusement ou s'asseoient sur le sol.

Pure adolescence de la race, ah ! que tous ces corps sont beaux, nus ou drapés, hommes et femmes, et les enfants et les vieillards ! Et ce paysage, quand même s'y lève et s'y étend la douceur d'un brouillard qu'un rayonnement pâle pénètre, palpite longuement, suavement, enveloppe ces épisodes primitifs et éternels d'une harmonie sans brisure, soutenue et persuasive.

Ce qui caractérise en beauté à peine frémissante, en sérénité tranquille et ingénuement majestueuse l'ensemble des décorations d'Amiens, se retrouve chaque fois avec un lyrisme peut-être plus sobre et mieux contenu, c'est-à-dire avec une puissance d'émotion plus prenante, dans les compositions du vaste amphithéâtre de la Sorbonne, dans celles du Musée de Lyon, dans celles du Musée de Rouen et dans celles de la Bibliothèque de Boston. A Lyon, à la délicate et évasive *Vision antique* s'accorde l'*Inspiration chrétienne* fervente et résolue. Le *Rhône* est évoqué par une figure propre à localiser le milieu où l'ensemble s'épanouit ; et la *Saône* lui fait pendant. Mais partout s'épanouit magnifiquement, mêlant les conceptions humaines aux beautés de la nature, le *Bois sacré cher aux Arts et aux Muses,* où le grave amour de couples jeunes et sains, le Savoir sont accueillis et protégés par les divinités inspiratrices et souriantes.



(Photo Bernheim jeune)

Roussel. Panneau décoratif.

Au fond c'est, agrandi, développé dans un thème encore plus pénétrant d'austérité religieuse et de foi en la double grandeur humaine, science ou art d'une part et de l'autre amour, le sujet qu'il reprend dans l'allégorie si sensiblement vivante et significative de l'Hémicycle de la Sorbonne. Lui-même Puvis de Chavannes a dévoilé les intentions qui l'ont guidé, cette fois. Rien ne saurait être plus explicite que ce que lui-même en a écrit. Une sorte de Vierge laïque, comme il lui plaît d'appeler la figure où se symbolise la Sorbonne même, c'est-à-dire le Travail et la Réflexion du Cerveau humain, « régit et surveille tout ; la figure doit donc dominer la composition.



(Photo Bernheim jeune)

K. X. Roussel. Bacchanale.



(Photo Druet)

René Piot. In pace.

Mais sa mission sociale ne lui permet pas de se mêler aux discussions de doctrines et de théories, elle sera placée en retrait de tous les groupes ; son visage calme, impassible, ses bras croisés, indiquent une sereine impartialité. Appuyés familièrement contre elle, deux génies attendent ses ordres pour porter aux vivants et aux morts des palmes et des couronnes de laurier. Devant le groupe central, d'un rocher sort un ruisseau d'eau fraîche, auquel viennent boire des enfants et un vieillard. L'instruction n'est-elle pas la source intellectuelle à tous les âges de la vie ? J'avais à peindre l'Eloquence.... Mais comment peindre l'Eloquence avec assez de caractère pour que personne ne puisse se méprendre sur son identité ? Lui donner des emblèmes et des attributs, suivant la formule classique ? Il m'a semblé que rien ne pouvait mieux représenter l'Eloquence qu'une femme debout, parlant fièrement, avec un beau geste et qu'écoutent avec admiration toutes les figures qui personnifient les diverses formes de la parole humaine, la Poésie lyrique, la Poésie épique, le Drame, la Satire, la Fable et la Comédie : ce sont les groupes à gauche et à droite de la Sorbonne. Quant à la Philosophie, deux grandes idées générales s'en partagent le domaine : le Matérialisme et le Spiritualisme, autour desquelles gravitent le Pessimisme et le Doute. J'ai pensé qu'en prenant comme thème la lutte de ces deux idées sur le problème de la mort, je résumerais toute la philosophie. Une femme à la physionomie sévère tient dans ses mains un crâne, et le contemple, exprimant par son regard douloureux, par son attitude de tristesse profonde, que la mort est la fin de tout. Une belle jeune fille au frais visage, au riche costume, souriante, montre une fleur, expression des joies terrestres et des transformations successives limitées à la matière ; le Spiritualisme, une autre femme enveloppée d'un manteau monastique, répond par un geste d'ardente inspiration vers l'idéal ; le Doute, un vieillard écoute et réfléchit.... »



(Photo Bernheim jeune)

Pierre Bonnard. Panneau décoratif.

De même Puvis élucide les principes médités et scrupuleusement pesés qui l'ont conduit à représenter comme il l'a fait et l'Histoire et l'Erudition, et les groupes des

Sciences naturelles, des Sciences physiques, des Sciences mathématiques. Mais qu'importe ? Le sens allégorique affleure, se lit aisément si l'on désire le retrouver et le suivre, mais il n'encombre pas le souvenir ou l'admiration du spectateur avec le vain, le lourd appareil d'une démonstration. Quoi donc, à vrai dire ? C'est une paroi enchantée qui s'est offerte à l'apparition d'un superbe paysage qui la masque ou la transfigure, mais sans prétendre la démentir, la violenter, la dissoudre. Dans ce paysage souverainement doux, discret, s'évoquent de gracieuses figures aux attitudes fières et hautes, des groupements ingénieux qui se dispersent et s'équilibrent. C'est une extase, un rêve, une beauté ; on s'en peut distraire pour s'arrêter à tel bocage, à tel buisson, à tel frémissement d'une ruine sous le feuillage ; on ne saurait oublier la parfaite entente, le suprême balancement, le divin poème, unique et composé, que forme cet ensemble décoratif et vivant.



(Photo Vizzavona)

Maurice Denis. Décoration pour l'église de Gany

A Rouen, *Inter Artes et Naturam*, sous la vigile hautaine des églises, la cité évoquée dans les brouillards du fleuve, au fond, s'entrevoit d'un verger en terrasse avec des portiques à demi écroulés entre des collines de la Seine. En dehors du temps, démis des soucis du monde, jeunes hommes, femmes harmonieusement fraîches, simples, pures, devisent par couples ou par groupes des arts familiers, de la beauté universelle dont leurs formes et tout ce qui les entoure sont l'expression sereine et suprême, désignant aux rameaux des arbres les fruits merveilleux, cueillant les fleurs aux buissons, ou posant un doigt avisé aux sources qui jaillissent. La signification d'ensemble par des allusions plus naturelles se précise sans autant d'effort ; l'impression plus complète s'exhale plus aisément de l'œuvre sans qu'il soit besoin qu'on l'explique.

Les Muses Inspiratrices acclamant le Génie, messager de la Lumière, panneau principal de la décoration, à Boston, de la Bibliothèque publique, entre l'*Etude* et la *Méditation*, tandis que les huit panneaux secondaires personnifient en Homère la *Poésie épique*, en Eschyle la *Poésie dramatique*, en Virgile la *Poésie bucolique*, en deux figures recueillies et argumentant la *Philosophie*, en deux figures de pâtres qui contemplent les astres et que regarde une femme étendue à terre, l'*Astronomie*, et, d'analogue façon plastique, l'*Histoire évoquant le passé*, et la *Physique* et la *Chimie*, — Puvis y situe ses épisodes médités et calmes dans la splendeur élo-



(Photo Druet)
Maurice Denis. Fragment de la décoration pour l'Hôtel Morosoff à Moscou.

quente de grandioses et très simples paysages, comme de coutume.

Au contraire, dans la décoration de l'Hôtel de Ville de Paris, si, au Salon d'arrivée, sous une lumière déplorable, l'*Eté*, magnifique, regorgeant et ardemment doré par l'opulence des moissons et le ruissellement du soleil, s'oppose à ce dolent, à ce tragique, immobile et si terrifiant *Hiver*, la décoration de l'escalier du Préfet de la Seine, — quatre voussures, six tympans, symbolisant les *Vertus parisiennes*, c'est à savoir : le *Patriotisme*, l'*Etude*, l'*Ardeur artistique*, la *Charité*, comme aussi la *Fantaisie*, l'*Esprit*, le *Culte du Souvenir*, la *Beauté*, l'*Intrépidité*, l'*Urbanité*, — et ce plafond aux fonds tendres, adoucis et radieux, *Victor Hugo offrant sa lyre à la Ville de Paris*, se passe, ou peu s'en faut, de la présence d'un paysage.

Au Panthéon, où l'on peut dire que les deux panneaux décorés par Puvis de Chavannes font tache par leur splendeur géniale et leur sûreté évocative sur la profusion d'images niaises ou grossières dont ils sont environnés, le paysage champêtre, rustique, où il représente l'*Enfance de Sainte Geneviève*, et le paysage doucement architectural, urbain, sous la clarté pacifique d'une nuit lunaire, quand il montre *Sainte Geneviève veillant sur Paris endormi* et même le *Ravitaillement*, en dépit de ce fleuve et de ces barques et des arbres apparus à distance des remparts, reparaît et remplit et complète en vérité sa vision. Quelle représentation de site douloureux, pauvre et sensible présente plus de vérité que cette campagne silencieuse où l'enfant qui sera sainte élève le front et le regard vers l'évêque Saint Germain qui la questionne et la devine ?

Cette toile étalée, de même les autres, en manière de fresque et non peinte comme on croirait, directement sur le mur, se rapproche de quelques-unes où, par des particularités plus précisées quant au costume, quant au geste, quant à l'allure et à l'identification des personnages, Puvis de Chavannes a admis, a fixé, parce que le nécessitaient les sujets traités, des déterminations d'archéologue. Mais cela, encore, il le sait faire avec une fière sobriété, dans toute l'indépendance d'un esprit inventif et réfléchi, qui accepte les données de la science pour en fortifier sa vision, mais qui ne l'y subordonne, ni ne l'y asservit. Son *Charles Martel*, à Poitiers, *vainqueur des Sarrazins* ne s'illustre pas d'un apparat, d'un clinquant d'armes et d'armures, équivalant aux articles d'un manuel d'érudition. L'étendard rouge, la hache levée par le vainqueur ne sont point le principal,



Maurice Denis. Le Tribunal de Vénus. Hôtel Morozoff. Moscou.

(Photo E. Druet)

mais peut-être, ainsi que dans son *Puvis de Chavannes* de la collection *Art et Esthétique*, le laisse présumer M. René Jean, dans cette rencontre du chef triomphant et du clergé qu'il vient de sauver, cette question lue moins dans les visages que devinée au secret des attitudes : « Que sera celui-ci, maître qui ordonne, auxiliaire attentif, ou fidèle obéissant ? »



Maurice Denis. Le coup de lance. Eglise du Vésinet. (Photo Druet)

Sainte Radegonde écoutant une lecture du poète Fortunat nous distrait de ce moment d'inquiétude et de trouble. Dans le cloître Sainte-Croix, c'est, avec l'exaltation fervente et contenue des lettres le recueillement sacré qui domine. Ainsi l'esprit du peintre, aux divers instants de sa carrière (les deux compositions de Poitiers datent de 1874) évolue toujours dans les limites d'une donnée généreuse où l'éloge soit de la Nature soit de l'Art maintient sa religion ; le culte de son cerveau n'a jamais varié.

A Marseille même, qui est grande par son origine : elle fut *Massilia, colonie grecque,* et par l'importance de son port : elle est *Marseille, porte de l'Orient,* encore que l'artiste y ait cédé un moment à un penchant vers une couleur plus brillante, plus chaude que partout ailleurs, c'est le rêve de son âme qui chante ; la ville est lumineuse, la mer de saphir aux crêtes d'écume blanche resplendit, et, parmi les costumes à la fois fastueux de gloire orientale et très discrets d'ornements, le détail évanoui dans l'ordonnance capitale ne sert qu'à mieux exprimer la ferveur et la foi dans la beauté de l'univers, dans la puissance héroïque et féconde de l'activité humaine.

Ainsi, à travers ces dix vastes décorations, s'affirme la portée d'un art merveilleux, unique, à coup sûr, en son temps, de par le génie incontestable d'un maître. Son esthétique s'est d'elle-même définie ; il s'éloigne de la facture mouvementée d'Eugène Delacroix, mais n'agit pas moins en profondeur, bien au contraire. Chassériau, l'instant d'avant, avait paru être sur la voie. Non seulement chez Puvis le calme se fait dans les attitudes et les actes humains, mais l'harmonie des couleurs, le rythme des lignes, la vision des paysages se sont, on ne peut dire atténués

certes, mais calmés, attendris, stabilisés dans une grâce fière, dans une sorte d'attente permanente, légère, suggestive. Tout est d'accord, le monument avec l'image ; la pierre du mur n'est ni violentée, ni surprise et heurtée ; elle accepte, consent et s'idéalise sans se nier, sans s'insurger non plus ou disparaître en se creusant.

Dans de plus modestes compositions (*Doux pays*, Hôtel de Bonnat), dans des toiles de chevalet l'idéal familier à Puvis surgit en enchantements qui ne sont pas moindres. Ce sont ces frêles corps d'adolescentes apparues à la margelle d'un puits, au détour d'une roche, aux bords de la mer qui, une fleur à la main, dessinent la figure de l'*Espérance*, ou nues sous la torsade des blonds cheveux que leurs doigts divisent ou réunissent, des *Baigneuses*. C'est encore des figures de l'*Automne*, *Pauvre pêcheur* qui s'apparente à l'*Hiver* de l'Hôtel de Ville, etc., etc... De rares portraits, celui de l'*Artiste*, au Musée des Offices à Florence, surtout celui de *Madame Puvis de Chavannes*, au Musée de Lyon, conçu dans un sentiment de pieuse émotion ; de nombreux pastels, des dessins innombrables.

En réalité les commandes de décoration murale ont été, plus encore dans la seconde que dans la première moitié du XIX[e] siècle, réparties au hasard. A côté de Puvis de Chavannes, l'Hôtel de Ville entasse des Barrias, des Benjamin Constant, des Gabriel Ferrier, des Georges Bertrand, des Duez, des Luc-Olivier Merson, des Raphaël Collin, des Tony Robert-Fleury, des Flameng, des Cormon, des Dagnan-Bouveret, des Chartran, etc., etc..., désignés au hasard, au gré des rencontres, des réminiscences, des relations et des insistances politiques, ou selon une réussite momentanée, une



(Photo Druet)
Antoine Bourdelle. Fresque au foyer du Théâtre des Champs-Elysées.

situation officielle acquise, la vogue d'une heure passagère. Nulle idée directrice, nulle conception d'ensemble. Chacun apporte sa toile à la dimension d'une paroi ; on l'y colle, on l'y maroufle ; c'est bien ; la commande est exécutée ; le prix convenu est payé. Quant à la ligne architecturale, à l'accord des sujets, au style même de l'édifice, aux exigences et à l'équilibre des surfaces, à l'exact balancement des tableaux ainsi rapprochés, à leur signification, nul, ni chez qui commande, ni chez qui exécute, ne s'en soucie. Dans ce tohu-bohu du bazar de l'art, dans ce pêle-mêle insensé, c'est miracle que certaines salles, des galeries aient été ornées avec un sens plus intelligent des convenances décoratives. M. Bonnat, Jean-Paul Laurens s'y sont honorablement efforcés. A Roll sont échus la peinture murale, les *Joies de la Vie* et quatre écoinçons d'une salle d'arrivée, et ce probe, consciencieux artiste en a tiré le parti qu'on pouvait attendre de son talent observateur et appuyé, malaisément synthétique. Une salle est dévolue aux explosions lumineuses de M. Chéret, qui a délicieusement décoré, d'autre part, la Préfecture des Alpes-Maritimes ; un Salon (qui porte même le nom du peintre) à M. Henri Martin ; au Salon des Sciences se reproduit le pêle-mêle ; entre de nombreux autres, M. Lerolle y établit une frise, M. Besnard un plafond, l'*Apothéose des Sciences*, Carrière douze écoinçons.

Dans aucun des monuments décorés à cette époque on n'osa faire appel, semble-t-il, au génie de Carrière, qui eût complété, d'un point de vue opposé, et contrebalancé peut-être le génie de Puvis de Chavannes. Seul il était saisi du vertige réfléchi de la peinture murale. Il construisait par arabesques reliant, disait-il « les seuls volumes significatifs d'une figure » et amenait ainsi l'attention sur « une tache blanche où il y aurait tout. » De fait il savait que l'intérêt ne consiste pas à reproduire, à juxtaposer des formes, mais à mettre en valeur les rapports expressifs de l'une avec l'autre. De là provient cet art de sacrifices continuels, d'ombres ménagées avec une si étonnante virtuosité, des gris les plus délicats aux bruns et aux noirs opaques, grâce aux infinies dégradations dont aucune nuance ne lui échappe, et ces gammes de points lumineux posés à intervalles savamment pressentis pour se joindre et se fondre, éclatants, sur un rehaut prodigieux où tout autre chose s'absorbe.

Envisager le rôle de la peinture de cette façon n'était-ce être conduit à édifier de vastes ensembles tout naturellement ? Et Carrière à ces secrets de facture unissait un immense amour de la famille, le respect religieux de la mère, l'admiration attendrie et attentive de l'enfance, à une foi, à un culte presque mystique de l'Humanité malheureuse, souffrante, pleine de force maîtrisée et de rêve de bonté et de justice, le Peuple tel qu'il le pressentait, cuve d'émotions ferventes et contenues, d'un bouillonnement généreux et vivace.

Voilà ce qu'il a tenté d'exprimer dans les *Quatre Ages*, décoration pour la mairie du XII[e] arrondissement ; dans son impressionnant *Théâtre de Belleville*, dans les grands panneaux conservés par le Musée de la Ville de Paris (Petit-Palais des Champs-Elysées). Le formidable *Christ* d'humanité douloureuse qu'on peut voir au Luxembourg, placé dans une église, arrêterait, agenouillerait d'émotion tout homme de cœur ou de pensée, sans acception confessionnelle.

Paul Baudry (1828-1886), choisi pour décorer le Grand Foyer de l'Opéra, l'a orné de peintures qui ne manquent de mérite ni d'éclat et qui s'équilibrent agréablement. Le plafond de la salle est peint par Lenepveu, qu'on retrouve, aussi peu intéressant, au Panthéon, tandis que le plafond de l'Opéra-Comique, plus lourd, est dû à Benjamin-Constant, autre gloire officielle.

Roll, dans ses dernières années, échappant à la formule réaliste qui longtemps le riva dans la seule observation des événements publics ou populaires ou parfois *(la Grève des Mineurs)* des tumultes ouvriers, construisit, en combinant à la réalité une sorte de transfiguration allégorique, la côtoyant, la douant d'un sens plus élevé et plus élargi, son plafond du Petit-Palais et ses *Joies de la Vie*, de l'Hôtel de Ville.

Eclectique et évoluant sans cesse d'un réalisme de bonne compagnie à des tendances mondaines et quasi-académiques, repris de curiosité devant les reflets et les lumières nuancées de l'impressionisme, il semble que M. Albert Besnard, n'ignorant rien des procédés du métier, mais ne les appliquant pas toujours avec justesse au moment qui en expliquerait l'emploi, ait failli au courage de choisir un parti. Dans ses portraits d'une tenue compassée ou arbitrairement déhanchée un éclairage faux bien souvent contrarie l'accord des lignes et de la couleur ; de même dans ses compositions plus vastes, un déséquilibre heurte et laisse insatisfait. Chaque partie de l'ensemble est bonne. Parbleu, le bon praticien ne se trompe pas dans l'élaboration de chaque détail, mais il y juxtapose comme de force des disparates et, surtout, il revêt l'ensemble d'une atmosphère qui en dément ou en rompt totalement la portée et l'intérêt. L'artifice de



Antoine Bourdelle. Fresque au foyer du Théâtre des Champs-Elysées.

(Photo Druet)



Antoine Bourdelle. Fresque au foyer du Théâtre des Champs-Elysées. (Photo Druet)

l'artisan seul apparaît ; on songe à qui il a voulu complaire ou de qui se rapprocher. Néanmoins sa décoration de l'Ecole de Pharmacie est plus sobre, encore que l'inspiration ou fougueuse ou soutenue ne s'en impose pas. Il réussit mieux la décoration de la Mairie du I[er] arrondissement, où son style s'élève au sacrifice, au goût. Ses plafonds de la Comédie-Française ou du Petit-Palais aggravent ses défauts ; le désordre par place y cède au vide de la pensée, ou, du moins, le lien est lâche malgré la facture robuste encore que très convenue.

Les tentatives de M. Henri Martin, si peu, lui aussi, conscient des conditions essentielles d'un art monumental et moins encore de son but, ressortent plus réussies à contempler moins sa salle à l'Hôtel de Ville de Paris que ses peintures au Capitole de Toulouse. L'évocation, dans un paysage approprié et exact, des scènes et des figures locales, y est assez heureuse, dans le demi-jour ardent de ce papillonnement de tons brisés dont il s'est enrichi la palette par l'étude des néo-impressionnistes. Et cependant sa couleur ne chante pas la gloire des lumières, elle tend à les éteindre plutôt, et l'on se demande comment la pratique de la division des tons, sinon qu'il admette l'intrusion souterraine de tons plus opaques, peut atteindre à ce résultat fâcheux. L'ensemble révèle de la noblesse ; toute vigueur n'y est pas factice ; pourtant lorsqu'on a vu les cartons et surtout les croquis préparatoires, un malaise naît de constater que tant de vivace invention, que tant de vérité surprise en pleine action se soient, dans le travail définitif, en quelque sorte figées et durcies, aient tout perdu de leur fraîcheur première.

M. Julien Lemordant a, pour l'Hôtel de l'Epée à Quimper, pour le théâtre de Rennes, composé des décorations pleines de mouvement, de vérité vivante, avec du vent, de l'espace, des tourbillons de danse et des hardiesses de couleurs, une vigueur véhémente où l'on se plaisait à trouver les promesses les plus réconfortantes. Hélas, la Guerre l'a privé de l'usage de ses yeux....

A ses côtés, M. Lucien Simon, chercheur de vérité âpre, évoque une Bretagne sombre et sèche ; M. Charles Cottet, dans son *Triptyque* du Luxembourg, résume la souffrance et l'espoir du marin.

Toulouse-Lautrec, emporté par une verve outrancière et le sarcasme amer de la compassion fraternelle et discrète a, dans ses affiches, dans quelques larges panneaux, atteint à un style très modernisé et très personnel : se souvient-on des peintures si caractéristiques dont il rehaussa la baraque, alors célèbre, de la Goulue ?

Un art de l'affiche tient à la parure de la rue, sans doute. Quelques-uns, auprès de Toulouse-Lautrec, y ont excellé, M. Chéret avec sa fantaisie magique, la chimère endiablée de ses éclairages diaprés, l'élan de ses sarabandes, Carrière, avec l'affiche de l'*Aurore*, M. Pierre Bonnard, entre autres, et, à présent encore, MM. Sem ou Cappiello.

Au décor de théâtre peu de choses intéressantes ont été cherchées et accomplies. En ces derniers temps toutefois, sous l'impulsion et à l'exemple des Russes, de beaux et vrais artistes ont été appelés à mettre en scène des pièces nouvelles. Le Vieux Colombier, après le Théâtre d'art, après parfois le Théâtre libre de naguère, ont rassemblé des collaborateurs intéressants. M. Maurice Denis a décoré, il y a longtemps, une *Antonia* de M. Edouard Dujardin ; MM. Vuillard et Bon-

nard se sont essayés dans ce genre ; M. Maxime Dethomas, à présent attaché à l'Opéra, s'y est révélé un maître.

La grande tradition de la décoration murale entretenue par M. Piot dans des données où le goût archéologique se combine aux recherches de procédés meilleurs parmi ceux dont le temps a aboli les secrets, cire ou détrempe, est maintenue (Chapelle du Vésinet, plafond de la salle au Théâtre des Champs-Elysées) par M. Maurice Denis. Il s'inspire de théories un peu soumises au canon rigoureux de l'Eglise souvent et des précédents de la douce époque siennoise ou florentine. N'importe ! La fraîcheur du sentiment tempère l'artificiel des notions trop visiblement intellectuelles ou acquises; un grand charme ingénu et certain s'en dégage. D'autres fois il se plaît à rappeler quelque légende de chasse et de sainteté (hôtel particulier, rue de Babylone) ou quelque gracieux épisode de l'Odyssée (la *Rencontre d'Ulysse et de Nausicaa).*

C'est le malheur des peintres nouveaux venus. Les commandes de l'Etat, de la Ville semblent avoir tari. N'y a-t-il plus d'édifices qui se construisent ? N'y a-t-il plus de murailles officielles à couvrir ? Ou bien la tâche est-elle à ce point réservée aux académiciens, aux prix de Rome, aux hors-concours du Salon des Artistes français ? On voit des peintres s'essayer sans nombre aux amples figurations, chaque année. Leurs travaux s'ensevelissent-ils au fond des ateliers, sont-ils perdus chez des particuliers où nul ne sera admis à les revoir ? Efforts malheureux et stériles, vaines promesses.

A peine le sculpteur Bourdelle avec ses cartons volontaires, à peine M. Edouard Vuillard, M. K.-X. Roussel ont-ils reçu la commande de décorations pour le Théâtre des Champs-Elysées, ce théâtre périclite, est à peu près abandonné. Et pourtant leurs compositions, frémissantes, hardies, riches de couleurs vives, trépidantes, profondes, conçues dans la joie du mouvement et l'heureuse répartition de lignes harmonieuses mériteraient, non seulement d'être préservées, mais offertes à l'admiration publique et largement louées.



Pierre Girieud. La Danse (détail).

Leurs amis, leurs contemporains, les uns décédés avant l'âge, tel que Paul Ranson, d'autres, tel M. Paul Seruzier entêté en des formules étroitement constructives, étaient ainsi qu'eux-mêmes et le devancier dont ils aimaient écouter la voix fraternelle, Paul Gauguin, merveilleusement doués pour imaginer et établir de vastes ensembles sur les murs et en animer une architecture. Nul ne s'est avisé de les y convier. On les redoute, on craint en eux les révolutionnaires, comme si, en art, les novateurs ne finissaient pas toujours et promptement par imposer à tous leur raison. Qu'eût fait Delacroix si, par chance, des hommes puissants ne lui eussent procuré les commandes nécessaires ?

A présent que le parfait équilibre des masses, l'établissement et le rapport des volumes, la stabilité des corps dans l'espace forment le principal objet des études de nos artistes, ne serait-il pas à souhaiter qu'ils pussent au moins essayer d'appliquer leurs théories sur des surfaces suffisantes ? Jamais on n'a senti comme aujourd'hui la nécessité du concours de tous les arts pour aboutir, au plus haut point d'architecture et d'harmonie, à la souveraine expression de la culture, des aspirations et de la grandeur humaines. Quelques amateurs comme celui qui a fait orner le cloître de Pradines par MM. Lombard et Girieud, s'avisent de convier à cette œuvre le bon vouloir et l'initiative de tant d'âmes éprises des mieux

et du suprême beau ; mais qui les suivra dans leurs tentatives ? qui les appréciera ? qui en profitera ?

Bien des peintres de notre temps s'essayent à l'art décoratif, réalisent des œuvres dont, hélas ! le souvenir ne tarde pas à se perdre, et qu'il est très difficile de revoir et plus encore d'étudier et d'aimer à loisir : le jour ne viendra-t-il jamais où de MM. Charles Guérin, Lebasque, Desvallières, J. Flandrin, Valloton, d'Espagnat, Deltombe, Valtat, pour ne citer que quelques-uns des principaux, non moins que de M. Henri Matisse ou de M. Friesz ou de M. Charlot, de M. Jaulmes, qui vient de composer, pour Lyon, un remarquable Rideau de Théâtre, de M. Dusouchet, de M. Gaudissart, de M. Favory ou de M. Lhote, de M. Lucien-Albert Moreau, de M. Dunoyer de Segonzac un ensemble largement révélateur et original étalera aux yeux de tous la puissance de leur idéal et de leurs réalisations décoratives dans quelque monument ancien ou nouveau de la Capitale ?



Jaulmes. Panneau décoratif.



Alfred Lombard. Fresque du Château de Pradines.

CHAPITRE XVII

LES FEMMES PEINTRES D'AUJOURD'HUI



CE serait une réelle injustice que d'omettre en notre histoire de l'art indépendant contemporain, quelques « peintresses » dont les noms sont assurés de survie. Jamais époque ne connut une aussi copieuse floraison de femmes artistes que ces cinquante dernières années. Elles sont nombreuses ; elles sont trop. Qu'on ne nous fasse pas dire qu'il sied de refréner l'enthousiasme des « associées » ou des « rivales » et les détourner des joies que confère la création artistique. Ce serait le plus sot égoïsme, la plus niaise misogynie, et l'antiféminisme est un paradoxe fatigué. Mais ce que mainte dame à palette (ou à ébauchoir) appelle art, n'est souvent qu'art d'agrément.

Est-ce leur faute ? Problème malaisé à résoudre, et que nous ne pouvons que poser.

Avez-vous jamais eu la curiosité de visiter une exposition de « femmes peintres et sculpteurs » ? C'est navrant de virtuosité routinière, d'assimilation superficielle, de truquage. Ce sont des aquarelles léchées, lustrées, sucrées ; des fleurs par bottes, par brassées, des avalanches de pivoines exubérantes, de mièvres lilas, des chrysanthèmes désordonnés, mais le tout sans parfum ; des effigies brillantes, dénuées d'âme et d'émotion ; de factices et puériles anecdotes. Rares sont les femmes-artistes qui ont compris que l'art n'est pas un mensonge aimable, qu'on y doit exprimer le plus profond, le plus intime de soi-même, les rêves douloureux et hautains qu'on ne peut



Berthe Morisot. Deux Femmes assises. (Photo Durand-Ruel)



(Photo Durand-Ruel)
Berthe Morisot. Jeune fille avec oiseau.

poursuivre dans la vie. Les aquarellistes ou pastellistes trop habiles, qui attestent un certain et agaçant savoir-faire, indice d'une vacuité mentale décevante, ignorent que « la transmission de la pensée par l'art — la parole est d'Eugène Carrière — est, comme la transmission de la vie, œuvre de passion et d'amour ». Pour elles art signifie copie servile, illusion, trompe-l'œil ; elles combinent un tableau avec une série de recettes, de formules récitées par cœur ; l'accumulation des détails anatomiques, poussés au même point sur toute l'étendue de la toile, forme une manière d'harmonie détestable ; tout est accolé sur fond plat ; on ne sent jamais, au-dessous, la masse exacte, le volume du corps, c'est-à-dire le dessin des plans, le seul qui transpose la vie ; la portraitiste a compté les cheveux du modèle, les grains de la peau ; ce n'est plus qu'un inventaire ; la répartition des ombres et des lumières est sans franchise, et les valeurs ne sont pas justes, l'éclairage étant faux.

Nous ne citerons ici aucun nom des triomphatrices salonnières que tout le monde a connues et qu'on a trop fêtées ; notre actuel travail d'élimination n'admet point de polémique. Mais il faut avouer que la recrudescence d'énergie du féminisme, qui s'est attesté assez heureusement en littérature et dans le domaine sociologique, n'a guère — jusqu'à ce jour — donné de brillants résultats en art. Nous avons assisté en 1922 à une rétrospective des œuvres de Rosa Bonheur. La déception fut vive. Rosa Bonheur fut une « peintresse » célèbre, illustre même sous le second Empire et même la troisième République, (puisque le président Carnot, corroborant le geste de l'impératrice Eugénie — laquelle avait apporté le ruban rouge à la populaire animalière, apporta lui, une rosette, en l'atelier-ménagerie de By, près Thomery). Elle conquit l'Angleterre qui raffolait de ses chevaux et de ses vaches. Elle a peint le *Labourage nivernais*, les *Bœufs du Cantal*, le *Marché aux chevaux;* c'est d'honnête analyse, sèche, méticuleuse, d'excellente besogne bourgeoise ; mais le rendu des animaux et du paysage manque de sacrifices : lignée, non de Barye ou Courbet, mais de Mène, Jules Didier, Philippe Rousseau et Veyrassat. Il y a en cet art une conscience, un sérieux, un savoir, un amour des bêtes qui rendent infiniment sympathique la vieille dryade de la Forêt ; mais qu'on eût souhaité un dessin moins scolaire ! L'exhumation de Rosa Bonheur fut un quasi



(Photo Durand-Ruel)
Berthe Morisot. Femme se coiffant (pastel).

fiasco. Et pourtant Rosa Bonheur avait vécu, loin des écoles et des académies, dans une réelle indépendance d'esprit et de labeur.

Les causes de l'infériorité féminine en art sont aisées à apercevoir. En effet, si les artistes hommes ont déjà une peine réelle à s'évader des dogmatismes et du faux goût de l'Ecole, pour parvenir à une vision spontanée, libérée, sincère, à plus forte raison les femmes ont-elles des difficultés à s'affranchir des préceptes académiques. Les adolescents que l'exemple de Corot, de Renoir ont séduits peuvent, même s'ils sont emprisonnés une partie de la semaine à l'Ecole des Beaux-Arts, s'échapper les soirs ou les dimanches, courir les rues, les faubourgs ou les champs l'album à la main, noter les expressions, les types, les mouvements imprévus de la vie, et revenir devant le modèle d'atelier gonflés d'une foule de sensations fraîches qui les garantiront de la méphitique atmosphère poncive, et de ces dangereuses maximes néo-grecques ou néo-italiennes qui sous prétexte d'exalter le style, tuent le caractère.



Mary Cassatt. Femme et Enfant. (Photo Durand-Ruel)



Berthe Morisot. Femme se coiffant. (Photo Paul Rosenberg)

Mais la jeune fille ! Une domestique la mène, — comme jadis au cours — à l'Académie Julian ; elle y trace ses devoirs en écolière ponctuelle et docile ; pendant les vacances, à la plage ou à la montagne, elle sera tout juste autorisée à laver quelques aquarelles sur son bloc, à esquisser l'inévitable gouache d'éventail ; sur ses travaux veille la formule professorale et l'esprit bourgeois. Décide-t-elle de vivre sa vie et de prendre un atelier, va-t-elle enfin faire connaissance directe avec la vie ? Il est bien tard, si jeune soit-elle encore ; les sillons sont creusés, toute son éducation a été faussée, déviée ; elle est soumise, inféodée aux préjugés. Même si elle était née avec de réels dons, elle est vouée à déve-

lopper ses dispositions dans le sens de l'artifice et de l'habileté ; elle continuera à « faire ses devoirs » ; son œuvre ne sera pas enfantée dans la douleur. Elle aura du talent, des récompenses aux Salons. Et voilà une nouvelle recrue pour l'art académique ! Le journal



Marie Cassatt. La Sortie du bain (pastel). (Photo Durand-Ruel)

de Marie Bashkirtseff démontre avec une cruelle évidence qu'une nature observatrice, pourvue de sensibilité nerveuse, est forcément atrophiée par le respect des maîtres. Souvenez-vous de ces visites aux musées, de ces séances d'hypnotisation intellectuelle où les morts paralysent les vivants, « ces vivants qui ne furent grands que pour s'être révoltés contre les tyrannies et avoir sauté hors des ornières ».

Rares celles qui parviennent à briser le moule ! Ruées aux arts plastiques, les trois quarts des femmes y ont apporté leur facilité, leur virtuosité assimilatrice ; elles n'ont été que les « ouvrières du joli », comme elles eûssent été couturières ou modistes ; or, on réussit moins aisément une toile qu'une toilette.

Et puis, même celles à qui la liberté, la licence des mœurs d'après-guerre a donné un semblant de hardiesse, n'ont pas osé franchir le pas. Elles n'ont pas osé, persuadées que la profondeur et l'expression sont inhérentes à la masculinité ; elles ont moins bien produit que le rival et maître, parce qu'elles se sont satisfaites de jalouser ce maître et de chercher à l'imiter. Or rien d'essentiellement fondamental ne les eût empêchées de l'égaler, voire de le surpasser : L'art — j'entends le pictural — étant de sensualisme et de raffinement optique ; on ne voit pas ce qui interdirait à la femme d'y réussir supérieurement ; rien (que les susdites entraves sociales) ne l'empêche de penser « en couleur », *pourvu qu'elle demeure femme*. L'inégalité disparaîtra le jour où la femme voudra exprimer en art ce qu'elle a à dire et non ce que l'homme a déjà dit.

Venons donc aux exceptions. Leurs noms ? Eva Gonzalès, Berthe Morisot, Marie Bracquemond, miss Cassatt, plus près de nous Mesdames Lucie Cousturier, Marval, Maria Blanchard, Marie Laurencin. Avant de leur consacrer les lignes qu'elles méritent, mentionnons ces femmes de réel mérite que furent et sont Mesdames Victoria Dubourg, Marie Cazin, Louise Breslau, Angèle Delasalle, Marie Duhem, Hélène Dufau, décoratrice aux élégantes arabesques, Lisbeth Delvolvé-Carrière, disciple un tantinet timorée de son père ; la liste n'est guère longue, et nous en avons biffé, avec les noms des portraitistes mondaines, ceux des fabricantes de bourriches de pivoines.

Eva Gonzalès, dont Manet exécuta une magnifique effigie, mourut prématurément en 1883, elle avait épousé le graveur Henri Guérard, et fut l'élève favorite

de Manet. D'abord disciple de Chaplin, elle oublia vite les fadeurs mièvres de ce dernier pour acquérir, sous l'impulsion de l'auteur du *Fifre*, des qualités de force et de netteté qui n'obnubilent point ses tendres vertus féminines ; son petit pastel du Luxembourg atteste que si Eva Gonzalès eût vécu, elle n'eût pas manqué de prendre sa place.

Berthe Morisot est d'une autre envergure. Elle aussi est proche de Manet, par son charmant génie, et par la parenté, car elle épousa le frère du maître.

Ce fut vraiment une créature d'élite que « cette dame de Passy », comme la définit un jour M. Jacques Blanche, en un bien joli article, où le peintre-critique évoquait le vieux Passy de la villa Fodor, de la rue Guichard et de la rue des Eaux, avant l'invasion des immeubles de la rue du Colonel-Bonnet, ex-avenue Mercédès. Elle mérite l'éloge que traça d'elle Mallarmé en termes d'une profondeur un tantinet sibylline. Elle ne peignit jamais que pour son plaisir, étant riche. Etre riche est un danger pour les artistes, car la fortune traîne après soi l'oisiveté. Mais être pauvre — si l'on n'a pas la flamme intérieure, la fierté, la volonté de résister — quelle entrave ! Aussi bien n'y a-t-il pas de règles à établir : Daumier fut pauvre, et Millet, et Rousseau ; Renoir à ses débuts, Sisley toute sa vie. Van Gogh creva de misère, et la fin de Paul Gauguin est lamentable. Par contre, Corot, Delacroix, Manet, Puvis, Cézanne avaient des rentes. Heureusement, d'ailleurs, sinon ils fussent morts à la peine, grâce à la constante et merveilleuse incompréhension de la critique et des jurys de l'Institut, concertée avec l'hostilité publique.

Donc, Berthe Morisot ne connut pas les soucis, et ses jours furent paisibles à Passy, à Guernesey, à Fécamp, au Tréport, plus tard au château du Mesnil, près Meulan, d'où l'on découvre la vallée de la Seine que Pissarro a si bien rendue. Ses jours s'écoulèrent, librement égrenés au caprice de sa fantaisie et de ses goûts. On lui permit, dès l'enfance, de suivre une vocation que nul, en son milieu, le plus cultivé et raffiné qui fût, ne songea à contrarier. Son père, sa sœur aînée (qui peignit quelque peu et exposa à divers salons) encouragèrent l'adolescente, crayonnant sans relâche.



Louise Hervieu. La Maraudeuse

Elle eut pour professeur Guichard, correct et intelligent ingriste lyonnais, dont je sais deux bons tableaux au musée de sa ville natale. Guichard lui transmit,



Jacqueline Marval. La fillette au renard.

ainsi qu'à Félix et à Marie Bracquemond, la tradition, ou plutôt l'enseignement du maître du *Saint-Symphorien*. (Guichard, on le sait, quitta d'ailleurs brusquement l'atelier d'Ingres pour émigrer chez Delacroix, et sa « *Descente de Croix* » au transept droit de Saint-Germain-l'Auxerrois, atteste une influence romantique assez singulière.) Guichard ne marqua guère son élève, à qui il recommandait — comme Lecoq de Boisbaudran à ses disciples — le dessin de mémoire. Puis la jeune fille apprit à modeler six mois durant chez le sculpteur Aimé Millet. Enfin, elle trouva son vrai maître, sa vrai voie, en travaillant auprès du « petit papa ». « *De l'air*, lui disait Corot, *mettez de l'air partout. On ne peint pas les arbres pour le plaisir de peindre, mais pour que l'oiseau puisse traverser le feuillage et chanter sur la branche.* » Il lui enseigna la difficile science des valeurs ; l'élève enthousiaste fit de rapides progrès, et quelques-uns de ses premiers tableaux font songer à Corot, plus sans doute qu'à Riesener, ce cousin de Delacroix, peintre honorable de qui Berthe reçut aussi quelques conseils. Mais c'est en fréquentant le Louvre que Berthe Morisot acheva son éducation. Copier au musée n'était pas, pour elle, chercher à capter des secrets de pratique, mais des secrets de style, en respirant et vivant dans la familiarité des chefs-d'œuvre afin de s'imprégner de leur esprit. Elle appartenait d'ailleurs à « la famille », étant, par sa mère, l'arrière-petite-nièce de Fragonard. En pleine maturité, elle copiait encore Mantegna au musée de Tours. C'est au Louvre qu'elle rencontra Fantin, — et Manet qui devait devenir son beau-frère. Manet copiait, et ses copies sont incomparables ; qui ne se souvient de sa *Vierge au lapin* d'après Titien, laquelle appartint longtemps à feu Denys Cochin, lequel l'échangea, si je ne me trompe, contre un Cézanne ? Ce sont ces vrais



Louise Hervieu. La poupée ancienne.

indépendants, qualifiés de barbares et d'insurgés par les académiques, qui copient le mieux les classiques, les comprennent le plus profondément, et gardent contact avec ceux dont ils interrogent la maîtrise pour en perpétuer la tradition.

Elle se risqua aux Salons, où on l'accueillit mal ; elle reflétait encore diverses influences, de Corot, de Fantin, de Whistler, de Manet, enfin, dont elle épousa le frère en 1874. (A ce propos, il sied de noter la curieuse remarque de M. Blanche, observant que Berthe Morisot a bien plus influencé son illustre beau-frère qu'elle ne se soumit à sa discipline. C'est elle, la première du groupe impressionniste qui, peignant en son atelier-salon de la rue Villejust, éclairé non du Nord, mais du plein midi, adopta la lumière « décolorante », supprimant les oppositions d'ombre et de demi-teinte, choisissant résolument, pour y détacher ses figures, une égale valeur claire.)



Marie Laurencin. Composition.



Louise Hervieu. Au piano.

Dès son mariage, l'artiste se libère et prend son essor. Elle écoutera Manet, mais sa douceur féminine, son raffinement personnel si aigu, son sens inné de l'enveloppe ne feront jamais d'elle une imitatrice. Elle demeure femme, femme élégante, adorant les écharpes de mousseline, les jeux d'une fillette chérie dans les jardins de fleurs. Pas d'afféterie, de joliesses minaudantes ; un art diaphane, léger, délicat, jamais creux, toujours sain et ferme. Berthe Morisot est une sensitive, point une précieuse ; intelligente au suprême degré, recevant chez elle une élite de peintres, de musiciens, des poètes. (Relisez le poème de Régnier qui débute ainsi :

Le dimanche parfois, Mallarmé m'emmenait
Non loin du Bois, dîner chez Mme Manet...

(Et souvenez-vous que c'est devant un auditoire restreint, mais parfait, que Mallarmé lut, dans le salon blanc de la rue de Villejust, en février 1898, sa première conférence sur Villiers de l'Isle-Adam.)

L'intimité, le home, la rêverie, des jeunes filles au piano, des scènes domestiques, champêtres, la cueillette des cerises, un déjeuner sur l'herbe, des robes d'organdi et de jaconas à pois bleus... Rien d'apprêté : un naturel ravissant. Distinction racée, non apprise. Des sensations aiguës, intenses, aussitôt transcrites qu'éprouvées. Des esquisses, alors, des « dessinnailleries » ? Non pas. Elle n'appuie jamais, ne bavarde pas, dit ce qu'il faut dire. Elle s'arrête au point juste. Tact français. Elle sait profondément. Et l'on croirait qu'elle improvise.

Son coloris ? Délicieux. Des harmonies irisées, des clartés d'aube, des roses pâles, des bleus tendres, l'odeur du premier printemps, du seringa et des lilas sous la pluie tiède ; des gris d'argent, une symphonie de nuances azurées, glauques, neigeuses, cendrées, des ciels purs d'Ile-de-France, ciels de perle aux horizons de turquoises. Le ressouvenir de son aïeul Fragonard, transposé au travers du prisme de la technique impressionniste. Nulle peine, nulle fatigue. Une mélodie qui s'élève et nous prend jusqu'à l'âme. Huile, pastel, mine de plomb, limpides aquarelles, sanguine, crayons de couleur rayant à peine le bristol, elle use de tout avec un égal bonheur. Plages, jardins normands ou anglais, portraits d'expression émue, frais bouquets. Elle peint en mineur ; ni éclat brusque, ni irradiation violente ; la lumière a, chez Berthe Morisot, des timidités, des tendresses, des frissonnements ; à travers l'atmosphère fluide, la forme tremble et s'estompe ; sur les êtres et la nature s'épand une impalpable poussière d'argent.



Marie Laurencin. Composition.

« Chapelin manétisé », a dit Huysmans. C'est un mot, et injuste ; Chaplin est fade, Morisot jamais. Stevens plutôt, mais sans anecdote sentimentale, un Stevens plus intelligent. Et surtout Morisot, personnelle à souhait, créant dans la joie, en souriant...

Marie Bracquemond (née en 1841, morte en 1916), est moins notoire que Berthe Morisot, mais son juste

renom monte d'un lent et sûr crescendo. Elle était la femme de Félix Bracquemond, que nous trouverons au seuil du renouveau des arts décoratifs français, peintre sévère, graveur de haut savoir, ornemaniste accompli, céramiste, relieur et ferronnier (écrivain aussi, car on doit à Bracquemond un *Traité du Dessin et de la Couleur* où la signification de ces termes : coloris, reflet, clair-obscur, valeur, trait, contour, modelé, ornement, perspective, effet, est nettement précisée). Marie Bracquemond est le produit d'une double culture esthétique rarement conjuguée : en effet, à l'enseignement ingriste que lui transmit ce Joseph Guichard dont nous parlions plus haut, et que développa son mari, elle ajouta le bénéfice des recherches impressionnistes, puisqu'aussi bien elle travailla quelque temps sous la direction de Paul Gauguin. Le résultat fut cette science de la lumière, commune à Monet, Sisley, Pissarro, mais aussi ce besoin de précision graphique, d'une forme châtiée, que l'on constate en ces portraits de femmes que le Petit Palais et le musée du Luxembourg ont accueilli en 1919.

« Marie Bracquemond, a dit Gustave Geffroy, doit prendre sa place aux fastes de l'impressionnisme, dans ce trio féminin si harmonieux où seront désignées avec elle Berthe Morisot et Mary Cassatt. »

C'est donc à cette dernière que nous devons, avant de passer à l'ère proprement moderniste, consacrer quelques lignes.

Bien que Miss Cassatt, née à Pittsburg en Pensylvanie, soit plutôt la concitoyenne de Cecilia Beaux, de Mrs Romaine Brooks et de Miss Beatrice Howe, nous devons la tenir pour une des nôtres et lui réserver sa place dans les annales de la peinture française. Elle s'est en effet étroitement solidarisée, depuis de longues années qu'elle vit en France, avec nos grands indépendants, Renoir, Claude Monet et surtout Degas, dont on peut dire qu'elle fut presque directement l'élève, étant avec MM. Rouart et Forain, une des très rares personnes admises dans l'intimité de ce professeur si sévère, et qui aient reçu ses directives. Miss Cassatt est un des meilleurs peintres contemporains de l'enfant. L'école française, à laquelle nous croyons pouvoir rattacher Miss Cassatt, compte de beaux peintres de la



(Photo Librairie de France)

Jacqueline Marval. Panneau décoratif.

grâce et de la candeur enfantines, qui peuvent rivaliser avec les maîtres anciens, le Memling des Jésus vieillots, graves et singuliers, l'Andrea Solario ou le Bernardino Luini des bambini bouclés, le Rubens des angelots dodus, et Van Dyck portraitiste de la petite *Spinola*, cette grande dame en herbe. Sans remonter à l' « Enfant au toton » ou au « Château de cartes » de Chardin, au « Petit Dessinateur » de Lépicié, aux « Frères Casenove » de Perronneau, à l' « Heureux Ménage » de Marguerite Gérard, à la « Voiture d'enfants » de Boilly ou à la mignonne « Mademoiselle d'Abrantés » de Drolling, le dix-neuvième siècle, nous offre Chassériau (le « Gamin broyeur de couleurs »), Léon Cogniet (« le jeune Coreau en hussard »), Claude-Marie Dubufe (« Edouard Dubufe enfant »), Tassaërt (le « Gros Chagrin »), Millet (la « Précaution »), François Bonvin, (les « Enfants de chœur »), Dehodencq (les « Trois fils du peintre »), Delaunay (les « Trois fils du peintre ») Alphonse Legros (l'« Enfant au chien »), les enfants peints par Ricard, Carolus Duran, Sargent, Besnard ; Carrière et Renoir sont eux aussi, d'incomparables portraitistes de l'âge en fleur, Renoir peignant l'enfance insouciante, heureuse et fraîche, tel un fruit savoureux ; Carrière la douant d'une mélancolie précoce, intellectuelle et poignante.



Emilie Charmy. Portrait.

Miss Cassatt n'est pas indigne de cette grande lignée, et se relie mieux à elle qu'à celle des Gainsborough, Romney et Russell d'Outre-Manche. Elle triomphe dans la représentation du baby rose, sain, potelé, du « mioche » anglo-saxon tout en fossettes et en sourires, que la jeune maman radieuse déshabille dans la nursery avec des gestes câlins ; miss Mary Cassatt restitue aux yeux enfantins leur expression candide, elle décrit avec une sobre justesse l'ovale exquis, les petits bras tendus, les ébats. Son dessin est ferme et sûr, sa composition d'un charme vivace ; bien qu'elle soit tributaire de ses maîtres et amis impressionnistes, on aime en ses claires peintures, en ses pastels veloutés, le profond sentiment tout personnel d'une exquise féminité.

Parmi les femmes artistes plus près de nous encore, Mesdames Marval, Lucie Cousturier, Louise Breslau, Marie Laurencin, Louise Hervieu, Jeanne Simon, Charmy, Halicka, ne doivent pas être oubliées. Madame Marval appartient à la génération, étudiée plus loin, à laquelle nous devons Albert Marquet et Jules Flandrin. « Dans l'œuvre sensuelle de Madame Marval, a écrit avec délicatesse le poète André Salmon, c'est la Mélancolie qui ouvre les portes des jardins de la Volupté où elle n'a point accès ». D'éducation littéraire, cette artiste est réaliste comme un artisan ; son raffinement extrême, d'une saveur à la fois mignarde et perverse, n'est peut-être qu'un aboutissement éblouissant de la coquetterie féminine la plus physiologique. Madame Marval, secrètement conseillée par les précurseurs, n'a demandé de leçons qu'à ses sœurs de toutes conditions ; raffinée, il lui advient de côtoyer le maniérisme florianesque, sans y choir, car elle sait se soumettre aux décrets de la nature, qui lui commande de répéter les gestes d'une vérité et d'une simplicité éternelles.

Madame Lucie Cousturier (qui s'est révélée d'autre part, depuis quelques années, comme un écrivain d'art d'une pénétration aiguë, à qui nous devons le meilleur ouvrage qu'on ait écrit sur Seurat) se rattache, elle, au groupe dit des post-impressionnistes et plus précisément aux tenants du pointillisme ; ses guides furent Seurat, Signac et Cross. Peintre de natures-mortes, fleurs, fruits, légumes, elle traduit avec un franc lyrisme, si ces deux mots peuvent être accouplés, l'éclat d'une gerbe de pivoines charnues, la diaphanéité des anémones, comme

aussi, en ces paysages, la grâce verdoyante et lumineuse du Bois de Boulogne, ou les drames silencieux de la haute montagne. C'est une des figures complexes et distinguées de ce temps.

On doit goûter les harmonies mystiques aquarellées par Jeanne Lucien Simon ; les fleurs discrètement écloses, dans la pénombre de l'atelier paternel, sous le pinceau de Madame Lisbette Delvolvé-Carrière, les robustes paysages de Madame Halicka. Mademoiselle Charmy, d'une sensibilité frémissante, à laquelle elle s'abandonne avec une périlleuse exaltation, est éprise du métier de Goya et Manet. Mademoiselle Charmy brosse avec fougue des bouquets, des marines fines et légères, des nus d'une sensibilité brûlante, des effigies aiguës ; elle donne l'impression d'improviser, de produire de verve, d'obéir à son inclination ; elle semble en contradiction avec l'actuelle tendance dite des « constructeurs » dont la maçonnerie picturale est parfois si pesante : il est probable cependant que le travail de Mademoiselle Emilie Charmy est conduit selon la loi intérieure et le rythme d'un équilibre et d'un ordre voulus ; il suffit en effet de regarder ses dessins pour saisir sur le vif l'aveu de la plus probe conscience.



Alice Halicka. Le repas.

Madame Marie Laurencin a pris part, sans s'y inféoder, au mouvement de la plus extrême avant-garde picturale ; elle a voisiné aux cimaises ultra-indépendantes, avec de déterminés et farouches cubistes. Mais, prudente et malicieuse, elle a su se garder et se garer. Aucune velléité de système et d'a priori n'apparaît en son art élégant, d'une ingénuité soigneusement étudiée. Mais on ne saurait lui refuser le mérite de la création, l'attrait d'un style, d'une manière, plutôt. Renoir a créé un type de femme, Eve plantureuse aux yeux rieurs, idéalisation de la midinette de 1875 ; le sculpteur Maillol, le peintre Maurice Denis eux aussi, ont inventé « une » forme féminine; c'est la marque du style que d'inventer, sans perdre le contact avec le réel, un type de beauté inédite. Or, on dira, on dit déjà « un Marie Laurencin » ; cette artiste a trouvé une figure neuve. Un Marie Laurencin, c'est une jeune personne svelte, sinueuse, voire pointue ; le visage ovale est allongé, les yeux fendus en amande, la bouche en tantinet oblique, les mains fluettes. Cette adolescente, répétée à cinquante exemplaires jamais monotones, se mire, se peigne, joue de la mandoline, brode, rêve, se promène, va au cirque, caresse un cheval qui ressemble à une licorne, une biche familière qui sort plutôt d'une miniature indopersane que d'un hallier ; elle danse, flirte, brandit sa raquette de tennis ; elle est singulière, minaude un rien ; coiffée tantôt d'un tricorne d'amazone, tantôt d'un

chapeau printanier, et souvent de ses seuls cheveux auburn, épandus sur ses étroites épaules, que sa candeur soit factice, ses gentillesses apprises, il se peut. Mais l'héroïne de Mademoiselle Laurencin, voilée d'écharpes vaporeuses, d'harmonies légères, tendrement bleues ou roses avec un soupçon de gris, n'en est pas moins d'une sensibilité racée, — française.

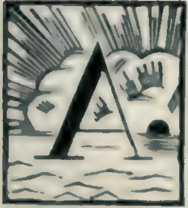
Resterait à parler de Mademoiselle Louise Hervieu. C'est une des figures originales de l'art féminin français. Mais Mademoiselle Hervieu, bien que coloriste par la répartition et le dosage des valeurs de blanc et noir qui caractérisent ses fusains, s'est surtout spécialisée en tant que dessinatrice.



(Photo Paul Rosenberg).
Maria Blanchard. L'Écolier.

CHAPITRE XVIII

DE L'ESTAMPE AU COURS DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE ET A L'ORÉE DU VINGTIÈME.



AUCUN art, a dit M. Léonce Bénédite à qui l'on doit quelques-unes des pages les plus incisives qui aient été écrites sur l'estampe française, n'aura eu peut-être une histoire plus agitée que la gravure au cours du dix-neuvième siècle. Il existe en effet « un dix-neuvième siècle en blanc et noir », d'une signification à la fois plus énigmatique et plus saisissante que celui des peintres, des sculpteurs et des architectes, et qui traduit, parfois avec une forte concision, les mêmes inquiétudes profondes.

Notre plan d'études sur l'art indépendant contemporain ne saurait comporter une histoire — qui a été maintes fois tracée — de la gravure de David à nos jours. Nous ne pouvons qu'en esquisser la courbe, en insistant sur les noms essentiels.

Deux mots, d'abord, des procédés :

La plaque de matière dure — bois, pierre ou métal — est préparée de telle matière qu'une fois encrée, elle fournit mécaniquement l'image sur une feuille de papier. La plaque préparée revêt alors, selon le procédé adopté, deux aspects opposés : Ou le dessin à reproduire se détache, ou bien au contraire il se creuse dans la plaque.



Charlet. L'Aumône. Lithographie. (*Coll. Le Garrec*).

Et c'est alors la gravure en relief ou la gravure en creux. Ces méthodes comportent des subdivisions. Mais on peut ramener la gravure à deux formes essentielles. Ou la gravure en relief, (sur bois, sur cuivre, sur un métal tendre, l'artiste, se servant d'un instrument tranchant, canif, gouge, échoppe, creuse la planche en dégageant les traits de son dessin qu'il évite d'entamer, et *tire* ensuite à la presse après encrage) ; ou la gravure en creux : l'artiste entaille son cuivre le plus souvent avec un burin, suivant lentement les indications de son dessin établi d'avance. Puis il ébarbe, il encre au tampon, et applique une feuille de papier humide sur la planche, obtenant ainsi une première épreuve; suivent les planches *d'état*, recherchées des amateurs.

Alors que la gravure au burin est obtenue par l'incision de l'outil, l'eau-forte nait de la morsure d'un acide, sur les parties, découvertes à l'aide d'une pointe, d'une planche de métal préalablement protégée par un vernis.

Un troisième mode est celui de la lithographie : le dessin n'est plus donné par l'impression en creux ou en relief, mais par une reproduction automatique du travail de l'artiste. Le clavier de la lithographie est le plus étendu de tous, passant des dimensions minuscules de l'ex-libris



Gaillard. Dom Guéranger. Eau-forte. *(Coll. Le Garrec)*.

et de la vignette aux proportions colossales de l'affiche.

La gravure sur bois s'exécute soit sur *bois de fil* et au canif (sur noyer cormier, poirier, buis, etc.) imprimée en détrempe et tirée au « frotton » sur étoffe ou papier soyeux ; soit sur bois de fil au canif, à la manière d'Extrême-Orient ; la polychromie y est fournie par le moyen de planches multiples destinées au repérage, et les estampes en couleur ont la fraîcheur de tons de l'aquarelle ; soit enfin au *bois de bout* et au burin.

Cette dernière technique est délicate, longue à apprendre, tandis que la gravure sur bois de fil au canif s'improvise assez aisément.

Ceci dit, marquons la différence entre la gravure de reproduction et l'estampe originale.

On appelle estampe originale toute estampe présentant la pensée de l'artiste créateur, directement fixée par lui-même au moyen du burin, de l'eau-forte, de la pointe-sèche, du bois entaillé, de la pierre lithographique. Au contraire, les estampes qui reproduisent par l'intermédiaire d'un graveur professionnel des œuvres dessinées, peintes ou sculptées dues à un autre artiste, sont dites gravures de reproduction. Les estampes vendues par la Chalcographie du Louvre entrent dans cette dernière catégorie. Ce sont des chefs-d'œuvres mais qui nous révèlent le génie des écoles du passé, à travers le talent interposé d'un Drevet, d'un Edelinck, d'un Ferdinand Gaillard ou d'un Bracquemond. Seuls les ouvrages originaux, fleur de la pensée intime de l'artiste, la traduisent sans aucune adultération. C'est moins que le tableau, c'est peut-être plus que le dessin, qui, pour révélateur qu'il soit de la délicatesse de compréhension de son auteur aux prises avec le modèle ou le motif, n'est qu'une étude fragmentaire d'un ensemble à obtenir par d'autres moyens.

C'est par le burin de reproduction que débute le dix-neuvième siècle ; jusque vers 1860, l'estampe originale céda le pas à celle d'interprétation, et cela se concevait, rien n'égalant le savoir et la conscience d'exécutants impeccables, d'une correction qui parfois était entachée de froideur. Mais survint le fatal document photographique, avec ses transpositions de valeurs, ses indécisions de lignes, ses déformations, ses mensonges. La probité des graveurs fut gravement atteinte, meurtrie même ; aux lents essais préparatoires d'antan se substitua la hâte à utiliser une collaboration mécanique. Et les amateurs se détournèrent des travaux du graveur de reproduction pour fêter l'estampe originale du créateur.

Les premies noms de buristes à retenir sont ceux de Bervic, aux belles tailles bien rangées, de R. V. Mas-



Corot. Rencontre au bosquet. Lithographie. *(Coll. Le Garrec)*.

sard, de Tardieu, de Martinet. Ce sont des classicistes davidiens, auxquels se substituent les ingristes, avec Calamatta (1801-1869) dont la planche du *Vœu de Louis XIII* est célèbre. C'est ensuite Henriquel-Dupont (1797-1892), sorte de Paul Delaroche de l'estampe, d'une extraordinaire virtuosité ; ses disciples sont, sous le second Empire, Salmon, Jules et Alphonse François ; son rival est l'italien Mercuri, établi à Paris, doué d'une adresse manuelle toute de minutie.

Mais le nom qui se détache aussitôt est celui de Ferdinand Gaillard (1834-1887). Nul n'a taillé le cuivre avec autant de légère souplesse ; il interprète en maître les primitifs italiens ou flamands, et se montre aussi créateur original en ses portraits ecclésiastiques (ceux de *Pie IX*, de *Léon XIII*, de dom *Guéranger*). L'influence de Gaillard, sensible chez Burney et Tiburce de Mare, se poursuit jusqu'à Jacquet, Patricot et Sulpis.

Emile Rousseaux, Adolphe Huot, Haussoulier, Danguin, sont encore à mentionner, et Léopold Flameng.

Mais le burin, et la taille-douce, aptes à suivre le serré de la forme, la pureté graphique de la ligne, se prêtent mal à traduire la couleur. Aussi le romantisme, le naturalisme et l'impressionnisme ne leur demanderont guère ses services.

Le lavis et la lithographie feront donc au burin une redoutable concurrence. Debucourt, et Jazet son neveu, utiliseront le lavis, pour transposer, en se rapprochant de la manière anglaise, les scènes des Vernet, de Gros, de Swebach. Et la lithographie étant surtout le mode d'expression des *graveurs* d'estampes originales, nous la retrouverons tout à l'heure. Toutefois les grands romantiques ne connaîtront pas de meilleur auxiliaire ; la pierre servira Delacroix, Decamps, les coloristes de Barbizon, avec Leroux (1811-1863), Mouilleron (1820-1881), Jules Laurens, prédécesseurs de Vernier et de Maurou.



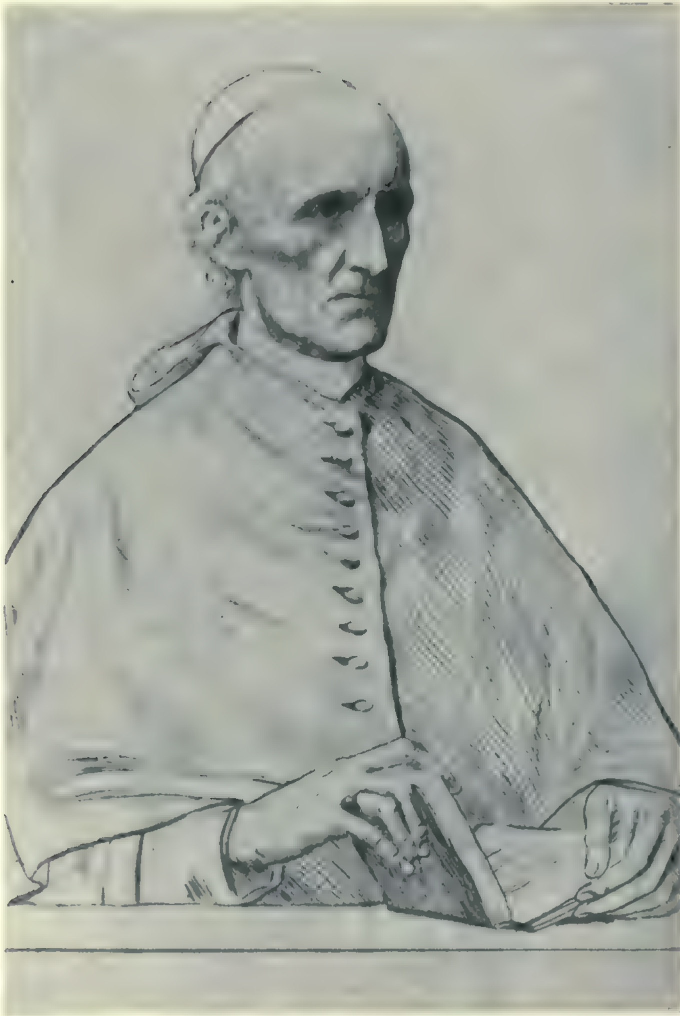
F. Millet. Départ pour le travail. Eau-forte. (*Coll. Le Garrec*).



H. Daumier. Enfoncé La Fayette !... Lithographie. (*Coll Le Garrec*).

Les graveurs sur bois, d'interprétation qui pénètreront le plus fidèlement la pensée des maîtres du musée seront Tony Beltrand (1847-1904), Pannemaker, Baude et Ruffe, en attendant la venue de nos modernes Achille Ouvré et Perrichon.

Mais le grand moyen d'interprétation au XIXe siècle est l'eau-forte. Son but, selon Félix Bracquemond, est de « donner à la gravure de reproduction les allures de l'estampe originale, dont l'eau-forte est particulièrement l'instrument ». L'eau-forte est en effet, au premier chef, un art de peintre. Ce sont les peintres de 1830 qui lui con-



Legros. Cardinal Manning. Eau-forte. (*Coll. Le Garrec*).

émules de Lalanne, Chauvel, Jules Jacquemart et M. Coppier.

Nous avons dit plus haut que la gravure de reproduction avait subi une crise provoquée par le progrès des procédés mécaniques. Cette crise ne fut pas mortelle. Et un rapide exposé de l'histoire de l'estampe originale le démontrera nettement.

II) — L'estampe originale fut au cours du siècle dernier moins favorisée que son aînée, l'auxiliaire des peintres ; alors que cette dernière bénéficiait de l'appui officiel et de la faveur du public, la lithographie, le bois et l'eau-forte de création ne se voyaient guère encouragés que par une élite.

La lithographie, découverte à la fin du dix-huitième siècle par le bavarois Senefelder, utilisée à son départ à des fins commerciales, fut bientôt, de la part d'artistes épris de nouveau, un objet de recherches passionnées. De Gros et Géricault aux Romantiques d'abord, le métier de graveur sur pierre s'améliora, gagnant en souplesse et en chaleur ; Delacroix, Decamps, Bonington s'y adonnèrent avec fougue ; puis Lami, Devéria avec finesse et distinction ; Raffet, Charlet, Bellangé y déployèrent les dons les plus divers. Et la caricature, la satire des mœurs privées et publiques, rencontrèrent en elle une aide puissante. Nous ne pouvons ici que mentionner ceux qui, de Boilly et Pigal à Daumier, coloriste inégalé avec les seules valeurs d'ombre et de lumière,

fèreront son premier éclat et le plus ample essor; les aquafortistes se sont attelés à la fortune de Corot, de Delacroix, de Millet, voire de Meissonier ; l'intensité des moyens de l'eau-forte, les violents contrastes de ses tons, séduisent le public et les amateurs. D'autant plus que les graveurs furent secondés en leur travail par d'incomparables imprimeurs, les Cadart, les Delâtre, les Ardail, les Porcabeuf, qui ont pris une part considérable au développement de l'eau-forte contemporaine. L'art de l'impression des eaux-fortes s'était en effet métamorphosé. Grâce à la variété des encrages, on put tirer d'une même planche des épreuves de l'aspect le plus divers ; le baron Lepic se vantait d'avoir obtenu par des tirages savamment dosés quatre-vingt-cinq effets différents !

La technique s'assouplit, le graveur combinant les morsures, associant l'aiguille, le burin, la pointe-sèche, la roulette, introduisant l'aquatinte. Le plus étonnant virtuose en cet ordre fut sans doute Waltner, sans qu'il faille omettre d'ailleurs Courtry, Champollion, Hédouin,



Delacroix. Cheval effrayé sortant de l'eau. Lithographie. (*Coll. Le Garrec*).

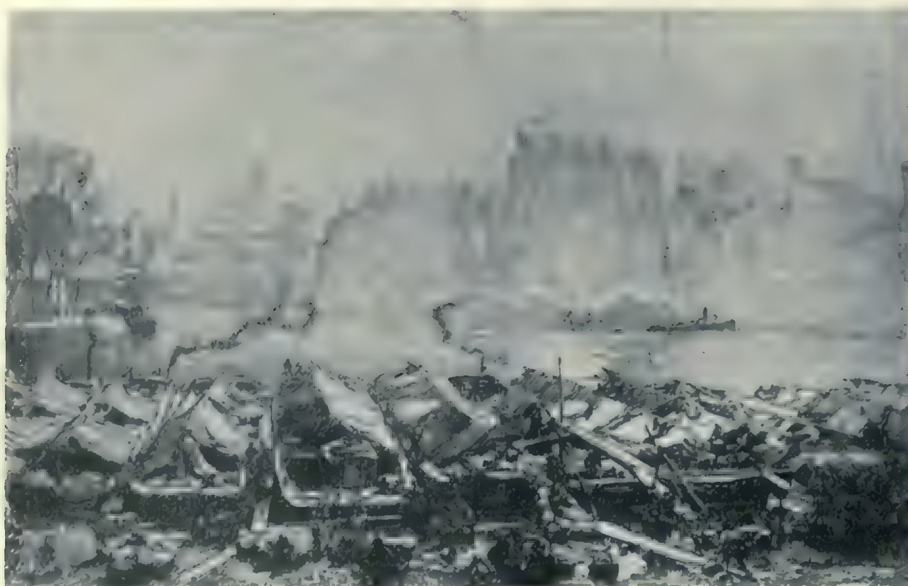
illustrèrent ce genre dit mineur. Grandville, Henri Monnier, malgré leur verve heureuse, pâlissent près d'Honoré Daumier, robuste et cordial génie, de qui ces planches, le *Ventre législatif, Enfoncé La Fayette !* sont chefs-d'œuvres demeurés classiques. Gavarni, plus légèrement spirituel, est l'élégant historiographe des étudiants et des lorettes, et ses émules, Edouard de Beaumont ou Vernier, ne sont à ses côtés que d'agréables suiveurs.

L'eau-forte, dont l'histoire est plus ancienne et le passé plus glorieux, apparait, après plusieurs lustres d'éclipse, sous la Restauration, grâce à des illustrateurs tels Tony Johannot, Célestin Nanteuil, grâce à Delacroix, aux paysagistes et orientalistes comme Huet et Decamps.

La figure la plus attachante à nommer ensuite parmi les aquafortistes est ce primitif ingénu et savant, Rodolphe Bresdin, qui, on le sait, a servi de modèle à Champfleury pour son fameux « Chien-Caillou ». La longue contemplation des eaux-fortes de Rembrandt donna à l'auteur du *Bon Samaritain* et de la *Fuite en Egypte* une nourriture singulière, qui faisait que sa pointe sembla parfois avoir été dirigée par l'immortel visionnaire hollandais. Adolphe Hervier, savoureux petit-maître rustique ; Charles Jacque, qui se souvient heureusement des leçons de Van Ostade ; Théodore Rousseau et Corot enfin sont, en ce domaine, les prédécesseurs de Félix Bracquemond.



Manet. Les Gitanos. Eau-forte. (*Coll. Le Garrec*).



Lepère. Le Grand Marché aux pommes. *(Coll. Le Garrec).*

Bracquemond, peintre sévère et pur, formé à la discipline ingresque, graveur qui a triomphé en toutes techniques, est encore, à l'instar des grands virtuoses Renaissants, un artiste universel, céramiste, novateur en matière ornementale, théoricien clairvoyant; mais il se peut que son plus sûr titre de gloire soit d'avoir été un exceptionnel aquafortiste. Son imagination, alimentée par une science approfondie des maîtres et une compréhension singulière de l'art japonais, parcourt sans effort la gamme qui va du plus sain réalisme aux cimes de la fantaisie et du lyrisme. Bracquemond a pratiqué les techniques du bois, du burin, de la pierre lithographique; mais l'aquafortiste du *Haut d'un battant de porte*, de l'*Arc en ciel*, du magistral portrait d'*Edmond de Goncourt*, est une des artisans les plus probes et les plus complets d'une technique que nul n'a traitée avec autant de liberté et d'autoritaire décision.

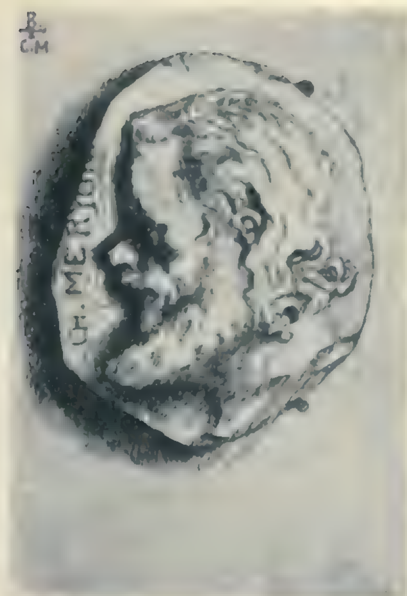
Méryon, que nous rencontrons ensuite, est le visionnaire étrange et précis à qui nous devons les miraculeuses reconstitutions à l'eau-forte du vieux Paris. Il fut un être mystérieux et douloureux, un sauvage, hanté de délires, et qui finit par sombrer dans la folie. Au retour de ses navigations il s'enferma dans une maisonnette du faubourg Saint-Jacques, en proie aux cauchemars de meurtre et de luxure. Cet homme infortuné avait du génie; il subit à ses débuts la double et féconde influence d'un romantique, Bléry, et d'un classique, Zeemann. Tel l'*Euphorion* du second Faust, l'art de Méryon résume et concilie ces deux tendances contradictoires. Halluciné à l'égal d'un Bresdin, il demeure néanmoins le plus lucide des constructeurs, le plus documentaire des annalistes ; même dans les inventions que lui suggère la démence, il reste sûr de son dessin, de sa pointe, qui retrouve et colore les formes avec la sagacité d'un burineur du seizième siècle. D'où ce style impérieux, et cette capiteuse fantaisie, rarement unies en un seul artiste. Son *Paris*, ruelles borgnes, jardins ombreux, la tour Clovis, la tour de l'Horloge, celle de Saint-Jacques-la-Boucherie vues de Notre-Dame, est un enchevêtrement prodigieux de bâtisses, de charpentes, corniches, pilastres et arches d'un technicien consommé, doublé d'un poète qui ressuscite la cité décrite par Hugo dans *Notre-Dame de Paris*. Son métier est unique ; les tailles directes sans bavures, sans remorsures, sans cuisines d'encrages compliqués, font de ses planches des ouvrages dignes de voisiner dans les cartons d'amateurs avec ceux de Piranesi.

Parmi les descripteurs de villes, Auguste Lepère est sans doute mieux que le méticuleux Béjot, le graveur qui se rapproche le plus de Méryon.

Lepère fut graveur sur bois, peintre, illustrateur, aquafortiste, décorateur de reliures, imprimeur typographe ; son nom reste attaché à la renaissance du livre, dont il fut un des magnifiques artisans. C'est surtout, disons-le, comme artisan du bois qu'il est permis de



Méryon. L'abside de Notre-Dame. Eau-forte. *(Coll. Le Garrec).*



Braquemond. Portrait de Méryon.
Eau-forte.
(*Coll. Le Garrec*).



Fantin-Latour. Poème d'amour. Lithographie.
(*Coll Le Garrec*).

l'admirer davantage. Il est hors de conteste que Lepère a ressuscité chez nous la xylographie, à l'heure où la gravure semblait condamnée à la déchéance par l'emploi des procédés photographiques. S'inspirant des méthodes traditionnelles — et d'ailleurs nullement archaïsant — il champleva au canif, sur le hêtre ou le sapin, tout comme les tailleurs d'images médiévaux, des estampes vigoureusement cernées, tracées d'une main alerte et nerveuse. Sa technique est forte, d'un métier franc et souple. Les oppositions de noir et blanc, les lumières et ses ombres nettement accusées, cet art volontaire, fruste, s'affirment avec une singulière éloquence en ces vues de Nantes, Paris, Rouen, en ces ciels étoilés et moelleux, ces vieilles cités, l'arabesque des architectures, où la cathédrale, la maison, l'usine, le marché, les foules, les batelleries revivent pour notre joie. Il faudrait l'autorité d'un Lotz-Brissonneau, d'un Eugène Rodrigues, d'un Henri Béraldi, d'un Léonce Bénédite pour dire l'importance de ces travaux. *La Bièvre*, *Saint-Séverin*, l'illustration célèbre de *A Rebours*, des *Coins de Paris*, autant de chefs-d'œuvre. Beltrand, Colin, Perrichon, Naudin, Dufy savent ce qui est dû à Lepère. Avant qu'il parût, avant qu'il substituât au bois de teinte le bois de trait, tout s'enveloppait dans la brume, se confondait dans le brouillard. Il fut vraiment un maître, et mieux, un initiateur, aux côtés de Florian.



Degas. Dans les coulisses. Lithographie. (*Coll. Le Garrec*).



Toulouse-Lautrec. Cecyl Lepthus. Lithographie.
(Coll. Le Garrec).

Ses eaux-fortes sont dignes de figurer auprès des meilleures séries de Méryon, de Seymour Haden, de Bracquemond, de Vierge, de Whistler. Les plus curieuses peut-être, parmi les planches de Lepère, enlevées de verve tels des dessins, sont ses visions d'Amsterdam, où les clair-obscurs, les réserves, évoquent parfois le génie du maître qu'il chérissait entre tous, Rembrandt.

Si nous revenons en arrière et à l'eau-forte, les noms de Daubigny, de Jacquemart, de Manet, de Ribot, Bonvin, Chifflart, Chauvel, Gustave Doré, Yongkind, en un mot de tous les artistes valables qui ont demandé à ce magnifique métier un délassement à d'autres travaux, se présentent à notre plume.

Est-ce au titre de l'eau-forte seule qu'il sied de détacher la silhouette quasi épique de Gustave Doré? Non certes, mais l'illustrateur de Rabelais, de Cervantès et de Perrault s'y exerça avec une rare maëstria. Qu'il y ait parfois en sa forme lâchée et d'une molle rondeur des lacunes choquantes, quelque lourdeur vulgaire, des antithèses faciles, l'étalage d'un bric-à-brac romantique démodé, de l'emphase et du superficiel, cela n'est plus douteux. Mais quelle abondance, quelle générosité, dignes souvent des textes illustres auxquels Doré s'attaqua !

Nous avons nommé Chifflart, dont on apprécie les morsures brutales; le sec et formel Meissonnier; Lançon, vigoureux animalier ; Manet et ses planches de *Lola de Valence*, des *Gitanes*, de l'*Olympia* et de *Jeanne* ; Guérard, Norbert Gœneutte, Buhot aux « cuisines » imprévues; Marcellin Desboutins et ses incisives effigies; Lepère, ci-dessus étudié; Albert Besnard enfin. Qui n'a pas scruté l'œuvre gravé de Besnard ne connaît pas tout cet artiste. On retrouve en ses estampes, notamment dans ses variations sur la Mort, série intitulée *Elle*, cette curiosité, cette inquiétude et cette lucidité qui caractérisent son tempérament. Ses planches sont des aveux, des confidences sur son être intime; le cœur y palpite; jamais la main ne fut plus agile, plus sûre de soi, le dosage des lumières plus subtilement effectué. Le graveur procède avec l'acide comme le coloriste avec les tons; il tempère l'énergie par ses mélanges, surveille la durée des morsures, obtient à son gré les gris et les noirs, dispose d'une palette aussi riche que celle du coloriste. Alphonse Legros, l'austère et mâle peintre de l'*Angelus*,



Forain. L'Enfant prodigue. Lithographie. *(Coll. Le Garrec).*

de l'*Ex-voto* du musée de Dijon, de l'*Amende honorable* du Luxembourg et des *Femmes en prières* de Tate Gallery, est un graveur aux modelés nerveux, à qui l'on doit cent portraits à la pointe d'or et d'argent, ceux entre autres de *Rodin*, de *Walter Crane*, de *Tennyson*, de *Tolstoï* et de *Gambetta*, dont la délicatesse technique égale la pénétration psychologique.

Tous les autres procédés ayant reçu de la renaissance de l'eau-forte une féconde impulsion, il nous faut, sans chercher à classer les graveurs en compartiments distincts, les nommer désormais pour la seule qualité de leur nature foncière et de leur mérite technique. Bonhommé mérite une mention, de par la rare vigueur de ses scènes de mineurs et l'atmosphère dont il doue les ateliers de la métallurgie ; Fantin-Latour est l'évocateur ému et poétique de la symphonie schumannienne et l'orchestre wagnérien ; Carrière est, en ses lithographies, plus logique, plus conforme au secret de son âme tendre qu'en ses grisailles peintes ; délaissant de parti-pris en tant que peintre les prestiges de la couleur, il est normal que, chez lui, le graveur descende, par la vertu des noirs et des blancs contrastés, jusqu'au plus profond de l'analyse humaine.



Odilon Redon. Pégase. Eau-forte.
(*Coll. Le Garrec*).



A. Besnard. Premier état de la Femme à la pèlerine. Eau-forte.
Coll. Le Garrec).

L'âpre cruauté de Forain, l'altruisme de Steinlen, la grâce perverse et désinvolte de Willette, la fantaisie pincée et littéraire de Jean Veber, sont à mentionner, et nous ne pouvons ici qu'indiquer ces innombrables vignettistes, croquistes, humoristes et illustrateurs contemporains desquels un Lunois, un Louis Legrand, un Colin, un Perrichon, un Achille Ouvré, un Jacques Beltrand, le pittoresque Daragnès, le pur Galanis, le fin et anguleux Laboureur, doivent être exceptés. Maurice Denis, Henri Rivière, Dulac, Charles Maurin, Pierre Roche en ses gypsographies, Manuel Robbe ; puis Bonnard, Roussel, Vallotton, Charles Guérin, Matisse, Derain, Picasso, Marie Laurencin, Dunoyer de Segonzac ; Bernard Naudin, ce petit-fils de Goya et de Callot, ont conquis la faveur de l'élite par les mérites divers de leurs tempéraments de dessinateurs et graveurs. Mais, il est juste, avant de clore ce cursif chapitre de l'estampe, de rappeler que l'un des initiateurs, en ce domaine de la jeune génération, fut le maître qui selon son mot « fit un art

selon soi », l'auteur du *Profil de lumière*, des *Yeux clos*, des portraits d'*Olivier Sainsère et Roger Marx*, Odilon Redon. A ses cadets il a frayé des chemins inexplorés ; l'œuvre de Redon graveur est d'un enseignement unique pour la finesse graphique de ses cernés, de son contour, l'audace de ses heurts de lumière éclatante et d'ombre compacte reliés par des nuancements vaporeux de gris qui n'appartiennent qu'à lui.

Bien qu'Odilon Redon ne se soit jamais éloigné de la nature, quoi qu'en aient dit et écrit de tendancieux admirateurs, il s'est acharné à traduire l'invisible, les sphères inviolées du rêve et du mystère. Ce fut un visionnaire, un halluciné lucide. Certaines de ses estampes qualifiées rébus par les plaisantins, sont de troublantes et obsédantes énigmes où des blancs vierges fascinent sur des fonds d'ombre profonde.

Soit qu'il compose, soit qu'il interprète par illustrations ses maîtres élus (le Flaubert de la *Tentation*, Edgar Poë, le Wagner de *Parsifal*, Baudelaire, Mallarmé), son imagination poursuit jusqu'au vertige d'inaccessibles cîmes où flottent les nébuleuses, les phontasmes de l'irréel. Ses concepts sont étranges, macabres sans perversité, il se penche sur le gouffre ; il crée des vierges hiératiques et nimbées d'une forme jamais vue, des sphinx, des cyclopes, des êtres dolents et douloureux, des fleurs du « Jardin des Supplices », des animaux horrifiques, araignées gigantesques, infusoires agrandis, tarasques issues des lointains de la préhistoire, ptérodactyles, plésiosaures tout en crocs, en mâchoires et en griffes velues, évoluant dans les lourdes nuées, dans les profondeurs insondées des abîmes sous-marins. Tels sont les thèmes du *Pégase captif*, du *Juré*, de *des Esseintes*, de *Brünhilde*, de la *Tentation* ou de l'*Apocalypse*.



Bernard Naudin. Bohémiens en voyage.
Lithographie.
(Coll. Le Garrec).

Les trois dieux de son Olympe intérieur et secret de graveur furent le Vinci et ses madones d'une ambiguë sensualité ; Rembrandt, sublime magicien à la recherche de la pierre philosophale ; et Dürer, dont il avait toujours sous les yeux, en son studio, la précise et pathétique *Melancholia*. Ajoutez à ces sources d'inspiration Delacroix dont il adorait la fougue et le tourment ; Goya, bien que l'âpre satiriste espagnol soit loin du rêveur qui tempérait de suave mysticisme ses visions ésotériques et exacerbées, et aussi Bresdin, ce primitif de l'estampe, de qui Redon reçut, vers 1864, quelques leçons et conseils.

Il nous plaît, en terminant notre feuillet sur les faiseurs d'estampes, de nous arrêter au nom de ce grand Redon, et d'inscrire en exergue, au fronton de son œuvre tour à tour terrifiante et séraphique, le vers illustre de Charles Baudelaire :

« *Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts* ».

CONCLUSION

Nous avons terminé notre voyage au pays des artistes indépendants. De Géricault et des Romantiques à nos jeunes « Constructeurs », issus de Cézanne, en interrogeant les maîtres de Barbizon, les naturalistes venant de Courbet, et les impressionnistes, nous avons passé en revue tout ce qui fait la gloire de cette école française, qu'il ne faut pas confondre avec l'Ecole des Beaux-Arts. Quelle conclusion tirer ? Quel pronostic prononcer ? Quelles sont les directives où s'engagent les générations nouvelles ?

Il est toujours imprudent — et inutile — de vaticiner. Ne nous aventurons point sur des sables mouvants. Bornons-nous plutôt à formuler des vœux. La vague actuelle est au « néo-classicisme », l'un des mots les plus mal faits et les moins précis qui soient. Déjà le mot classique est si redoutable ! Faut-il souhaiter que la peinture de demain, après tant d'avatars, de péripéties, accablée sous les théories de tant de magisters évanouis l'un après l'autre, et qui furent (l'un prêchant la sensibilité ou la couleur pure, l'autre la raison et la cadence seule), presque tous des professeurs d'anarchie, faut-il souhaiter que la peinture redevienne « classique » ?

Elie Faure l'a dit : « Tous aujourd'hui, dès leurs vingt ans, sautent à pieds joints dans la gloire classique ». Qu'ils soient peintres ou écrivains, ils sont classiques. Ils s'offenseraient si on se permettait d'en rire, ou seulement d'en douter. » Et l'historien éminent de sentir là un signe de sénilité, comme sur un autre terrain, l'essai de résurrection de formules religieuses ou politiques ayant épuisé leur vertu.

Classicisme signifie-t-il pastiche des musées ? En ce cas, serait-ce la peine d'avoir combattu et fui l'enseignement officiel, discipline caduque et stérile, pour retomber en des errements analogues à ceux qu'on voulait éviter ? Les esprits les plus férus de renaissance classique se référant volontiers à Nicolas Poussin, partent de Jean Fouquet pour aboutir à Seurat, en passant par le maître du dix-septième siècle, puis Ingres, Corot, Cézanne, quand ils veulent fixer la grande lignée classique. Or, et c'est encore chez le même auteur que j'emprunte mon argument, faites attention que Fouquet s'est initié en Italie à la peinture ; que Poussin, comme Claude Lorrain, comme plus tard Ingres et Corot à deux longues reprises, ont vécu des portions de leur carrière sur ce sol ; et que Cézanne est un méridional, donc un latin. Par contre, Watteau, Chardin, Delacroix, Courbet, sont tous du Nord de la France, et n'ont pas mis le pied en Italie. En faudrait-il dès lors inférer que l'Italie est responsable du classicisme français ?



Lhote. La Mélancolie.

Cette conclusion ne sera pas du tout du goût de non-

doctrinaires qui affichent par ailleurs le plus rigoureux nationalisme. Méfions-nous donc aussi bien de l'italianisme abâtardi de l'Ecole, que du nouvel italianisme que certains de nos professeurs souhaiteraient instaurer.

Méfions-nous autant du « faux-ordre » que du désordre qui le précéda. Nombre de jeunes théoriciens actuels ont tendance à abuser des formules ; il est certaines académies de jeunes, dirigées par des maîtres imberbes, où l'on enseigne un poncif, que dis-je, une doctrine en six semaines. Et quand on ose crier casse-cou à ces raisonneurs intarissables, ils nous répliquent : « Mais Durer et Raphaël théorisaient. » Certes oui, mais quand ces maîtres prenaient leurs brosses, ils ne ratiocinaient plus et peignaient. Il y a temps pour tout. Nous ne demandons pas à l'artiste contemporain, qui a connu la loi cubiste, de vouloir représenter les choses dans leur « imbrication mutuelle », dans leur « éternel fondu », dans leur perpétuelle instabilité ; de reproduire la sensation organique elle-même ; ils n'ont pas à être futuristes ou bergsoniens. L'esthétique de l'indistinct, en 1923, ne peut que nous faire horreur. Comme l'a dit puissamment Hippolyte Taine : « La force vient de l'ordre ». Approuvons que la génération actuelle veuille réagir contre la furie de l'émoi romantique, contre le fluide impressionniste, contre ce que les cartésiens appelaient le « je ne sais quoi ». L'art, surtout le plastique, n'est pas l'élan d'une sensibilité diffuse, l'œuvre d'art doit nous procurer un plaisir intellectuel et non de simples sensations. Mais les romantiques



Picasso. Baigneuses.

eux-mêmes si injustement incriminés par l'école actuelle et Delacroix au premier chef, estimaient-ils que le seul sentiment suffit à l'art ? Non certes, et l'un de leurs plus ardents poëtes a formellement répudié une telle doctrine : « J'ai eu de l'âme, dit Lamartine, c'est vrai ; voilà tout. J'ai jeté quelques cris du cœur. Mais si l'âme suffit pour sentir, *elle ne suffit point pour exprimer.* »

Que nos jeunes, ayant bénéficié de la dure contrainte cubiste, ne fassent point fi de la vénusté ! Quand on voit ces pédagogues et ces réformateurs de vingt-cinq ans, s'écrier : « Le charme, voilà l'ennemi ! » et traiter de frivoles, au nom de je ne sais quel dogmatisme « puriste », les artistes qui sont chers à notre cœur, on se sent désireux, même quand on a reconnu et prôné la nécessité esthétique de l'ordre, d'être étiquetés parmi ces frivoles. Certes, répudions l'hyperesthésie de la sensibilité, mais qu'on ne se raidisse pas dans une attitude de gêne douloureuse, de cuistrerie inerte et glacée, sous prétexte et sous couleur de restaurer les droits de l'intelligence. Doser, équilibrer en soi ces deux facultés maîtresses, l'imagination sensible et la discipline intellectuelle, telle est la mission de l'artiste, soit du peintre. La cadence réside en cet accord et en cet équilibre.

Que les artistes ne visent point à fuir « l'esprit de finesse » pour se réfugier en l'esprit géométrique. Car s'il est permis d'ajouter aux termes fameux de Pascal une remarque fine de Charles Péguy, il n'est pas que la *raison raide* ; il y a aussi, il y a surtout la raison souple.

Quand je vois nos adolescents sectaires et ennuyés flétrir cette musique fluide et aérienne dont nous enchanta l'impressionnisme, je ne puis m'empêcher de songer aux vétos, aux exclusives jadis décochés par les élèves de David aux souples et voluptueux coloristes du dix-huitième siècle. L'histoire étant tissée d'éternels recommencements, le problème est posé par nos néo-davidiens à peu près dans les mêmes termes que jadis par les caudataires de l'auteur du *Sacre*. Avec cette différence toutefois que ce David, ingénument découvert en notre temps par les contempteurs de l'impressionnisme, était un maître authentique, et que ses injustices sont sans grandes conséquences si on les confronte à la qualité de son génie. Les davidiens, eux aussi, flétrirent leurs devanciers, et férus d'une sombre rage, se servirent de tableaux du dix-huitième siècle pour repeindre dessus. David vitupéra l'opprobre et la luxure des « satrapes »; les satrapes, c'était Boucher et Fragonard. On eût voulu jeter au feu les reliques du capiteux décor des boudoirs des filles d'Opéra, la Duthé ou la Guimard ; celles aussi des « folies » des fermiers généraux, ces alcôves, ces dessus de portes, ces trumeaux, ces caissons de plafonds, ces boiseries à moulures soulignées d'or, où le peintre brossait des sujets légers, des pastorales, des amours se culbutant, des arlequinades, des chinoiseries, des singeries, des violes d'amour, des flûtes de Pan liées par des rubans roses, et tout cela d'une palette claire, nacrée, impressionniste. Toute cette offensive n'est-elle pas redevenue d'actualité ? N'avons-nous pas assisté en ces récentes années à une analogue levée de boucliers ? David, en outre, protestait au nom de la vertu jacobine et de l'antiquité ; l'antique de David n'est d'ailleurs pas la pure Hellade, mais la Rome de Rollin ; c'est Quatremère de Quincy, Winckelmann, la redite du Laocoon, de Lessing, des cours de Heyne à Goettingue, l'écho affadi des archéologies chères à Caylus, de l'éclectisme de Raphaël Menggs, des pastiches d'Angelica Kauffman. Je n'oserai dire que la réaction de nos jeunes anti-impressionnistes entende se fonder sur des motifs du même ordre, politico-moralisateur. Non certes, et les « constructeurs » ou les néo-classiques ne se soucient que d'esthétique. Toutefois il est indéniable que l'attitude d'austère puritanisme que nous avons vu adopter par les plasticiens intellectuels et les « cérébraux » à palette se recommandait volontiers de certaines méthodes en usage parmi les admirateurs de M. Charles Maurras ; la même animadversion contre le « débraillé » romantique et « l'anarchie » impressionniste se sent dans les écrits des uns comme dans la peinture des autres. Le vent est à la rigidité de pensée, à la ratiocination plutôt qu'à l'usage de la saine raison.

Je ne saurais trop répéter que les constructeurs ont raison de protester contre l'amorphe impressionniste, de même que les davidiens se rebellaient contre le maniérisme de Van Loo, de Coypel et de Natoire. Mais l'excès en tout est un défaut. Et le casque et la rotule de l'atelier des Horaces nous ennuient justement, tout comme la géométrie exaspérée de plusieurs jeunes peintres. Delacroix, après la vague de morne sagesse davidienne, a retrouvé la grande tradition de la peinture, et je ne sais si l'actuelle réaction ne sera pas à son tour suivie d'un nouveau reflux. Peut-être si tel jeune scoliaste d'atelier repeint avec fureur sur les Sisley de 1875, grattera-t-on ses produits terreux pour y retrouver la fraîcheur de Sisley.

Le cubisme — ou plutôt l'ensemble de contraintes et de réformes mal résumé en ce mot — a perdu la faveur des jeunes artistes. Nul doute qu'il n'ait cependant rendu

de réels services. Il ne sied pas d'être injuste envers ce que l'on ne goûte pas. Considérons-le si on le permet, comme une pilule amère dont l'ingestion fut utile aux uns, et même essentielle à d'autres. Ayons la franchise d'avouer que sans cette médication, notre art eût risqué parfois d'être contaminé. Mais une drogue n'est pas un aliment. Et, pour quitter ces métaphores, une fois le redressement opéré, il importe qu'on ne sombre point en d'autres excès. L'œuvre d'art que nous attendons des générations post-cubistes devra être créée dans la joie, avec amour, avec passion, ce qui n'exclut pas, bien au contraire, l'équilibre de l'intelligence et le contrôle de la raison.



Fauconnet. Vénus.



Table des matières contenues dans le tome premier



Table des gravures contenues dans le texte

ERRATA. — (1) p. 1. - Fouquet. Portrait de Charles VII, au lieu de Ecole Française. Portrait de Charles VII. — (2) p. 277. - Delacroix. La lutte de Jacob avec l'Ange, au lieu de Le Combat d'Héliodore et de l'Ange.

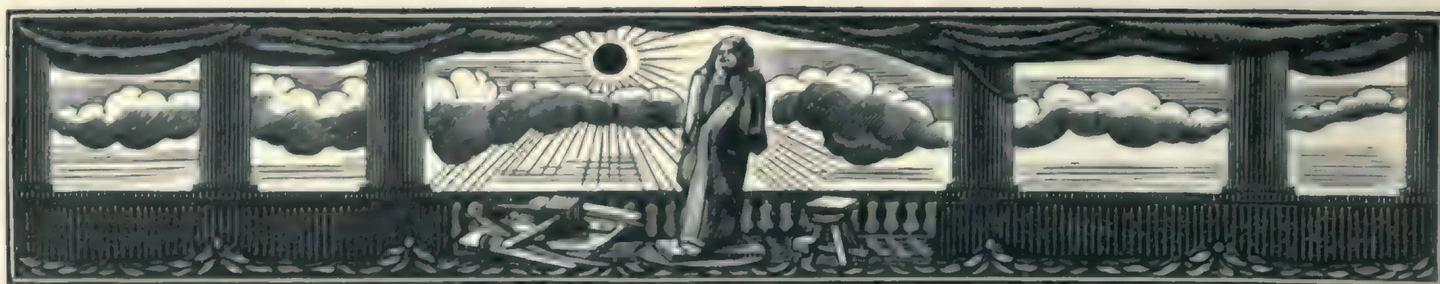


Table des planches hors-texte

Table des planches hors-texte